7b
84-B
5703

UR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES
HEFT XXXI

DIE SCHLANGE DES PARADIESES

VON

HUGO SCHMERBER

MIT 3 TAFELN

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1905

MALER-AESTHETIK

von **HERMANN POPP.**

8°. M. 7.—

DAS PROBLEM DER FORM IN DER BILDENDEN KUNST

von **ADOLF HILDEBRAND.**

Vierte unveränderte Auflage. 8°. 135 S. M. 2.—

DAS PROBLEM DER DARSTELLUNG DES MOMENTES DER ZEIT

IN DEN WERKEN DER MALENDEN UND ZEICHNENDEN KUNST

von **ERNST TE PEERDT.**

8°. M. 1.—

DAS WESEN DER MODERNEN LANDSCHAFTSMALEREI

von **F. FR. LEITSCHUH.**

8°. 368 S. M. 6.—

DAS WERDEN DES BAROCK BEI RAPHAEL UND CORREGGIO

NEBST EINEM ANHANG ÜBER REMBRANDT

von **JOSEF STRZYGOWSKI.**

Mit drei Tafeln.

4°. 140 S. gebd. M. 6.—

PETRUS PICTOR BURGENSIS DE PROSPECTIVA PINGENDI

Nach dem Codex der Königlichen Bibliothek zu Parma, nebst deutscher Uebersetzung zum erstenmale veröffentlicht

von Dr. **C. WINTERBERG.**

Band I. Text. Mit einer Figurentafel. – Band II. Figurentafeln, der dem Texte des Manuskripts beigegebenen geometrischen und perspektivischen Zeichnungen in autographischer Reproduktion nach Kopieen des Herausgebers.

4°. 79 und CLXXXVII S. nebst 80 Figuren. M. 25.—

DIE ANFÄNGE DES MONUMENTALEN STILES IM MITTELALTER.

EINE UNTERSUCHUNG ÜBER DIE ERSTE BLÜTHEZEIT FRANZÖSISCHER PLASTIK

von **W. VÖGE.**

Mit 58 Abbildungen und 1 Lichtdrucktafel. M. 14.—

RAFFAEL UND DONATELLO

EIN BEITRAG ZUR ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DER ITALIENISCHEN KUNST

von **WILHELM VÖGE.**

Mit 21 Abbildungen und 6 Lichtdrucktafeln.

Preis M. 6.—

DIE SCHLANGE DES PARADIESES

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/dieschlangedespa00schm_0

DIE SCHLANGE DES PARADIESES

VON

HUGO SCHMERBER

MIT 3 TAFELN

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1905

VORWORT.

Die vorliegende Abhandlung erschien in der Festschrift „Kulturgeschichtliches aus der Tierwelt", welche der Verein für Volkskunde und Linguistik in Prag seinen Mitgliedern zum zwölften Jahrestag seines Bestandes widmete. Da die Festschrift nicht im Buchhandel erscheint, erfolgte der Abdruck der vorliegenden Abhandlung, der nur durch Register und Literaturverzeichnis erweitert ist. Die Untersuchung behandelt ein Detail, das auf den ersten Blick nicht sehr ergiebig erscheinen mag und dennoch als Ausgangspunkt zu weitgehenden Betrachtungen dienen kann. Leider muß ich auch an dieser Stelle wiederholen, daß die interessante Frage des Zusammenhangs zwischen europäischer und asiatischer Kunst nicht mit wünschenswerter Präzision behandelt werden konnte; ich hoffe indessen später einmal, wenn die in Betracht kommenden benachbarten Wissenszweige mehr Material für diese Frage gesammelt haben werden, die Untersuchung nochmals aufzunehmen: denn ich glaube, daß die Kunstgeschichte nicht müßig bleiben soll, wenn es sich um die großen Probleme des Zusammenhanges von Religionen und Völkern handelt.

Dr HUGO SCHMERBER.

Prag, Dezember 1904.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

Abb. 1. Adam und Eva; aus dem Albani-Psalter.
Hildesheim, St. Godehardskirche.

Abb. 2. Hugo van der Goes: Der Sündenfall.
Wien, kaiserliche Gemäldegalerie.

Abb. 3. Tizian: Der Sündenfall.
Madrid, Prado.

I.

I. Mos. 3, 1. »Und die Schlange war klüger als alle Tiere des Feldes, die Gott, der Herr, gemacht hatte. Sie sprach zum Weibe: So hätte Gott also wirklich gesagt: Ihr sollet von keinem Baume des Gartens essen?!«

— 3, 6. »Und das Weib sah, daß der Baum zu essen gut sein möchte; .... So nahm sie denn von seiner Frucht und aß; sie gab auch ihrem Manne bei ihr, und er aß.«

Die Schlange, welche in den Mythen und Religionen der Völker des Orients und Occidents als Träger mannigfacher Bedeutungen eine so große Rolle spielt, erscheint hier als das Symbol des Bösen. Wie hat nun die bildende Kunst die Aufgabe gelöst, diese abstrakte Vorstellung wiederzugeben, welche die literarische Quelle in eine bildliche Form gemodelt hatte?

Das Drama der Bibel zerfällt in zwei Szenen; seltener wird die erste, die Versuchung Evas, allein abgebildet, dagegen erscheinen meistens beide auf einer Darstellung vereinigt in mannigfacher Variation, z. B. indem die Schlange zu Eva spricht und diese zugleich den Apfel Adam überreicht.

Nach christlicher Auffassung ist die Schlange das Werkzeug, dessen sich der Teufel bedient, um die Versuchung zu bewerkstelligen; Beda[1]) sagt z. B. »Serpens per se loqui non poterat, nec quia hoc a Creatore acceperat assumpsit, nisi nimirum illum (sic!) diabolus utens, et velut organum per quod articulatum sonum emitteret: per illum (nempe verba faciebat, et tamen hoc etiam ille nesciebat.« Dieser Standpunkt erscheint aber in der Kunst nicht festgehalten, sondern man identifiziert das Werkzeug mit seinem Lenker und erblickt in der Schlange selbst den Teufel. Die Künstler hatten es also bei der Illustration dieses Vorganges mit einem Dämon zu tun, der in einer vorgeschriebenen Form erschien und konnten

[1]) Migne, curs. patr. XCIII, 276. Es ist das die Antwort auf die Frage des Schülers: Quomodo serpens loqui poterat in paradiso, cum aliquibus pateat irrationabile esse animal?

von dieser nicht ganz abweichen, wenn sie verständlich bleiben wollten. Sollten sie sich nun sklavisch an die leicht verständliche symbolische Ausdrucksweise anschließen oder sollten sie tiefer eindringen und unter der Hülle des anschaulichen Symbols die Grundidee mit ihren Hilfsmitteln hervorleuchten lassen?

Eine Reihe von Darstellungen, in welchen dem Moment des Dämonischen insoferne keine Aufmerksamkeit zugewendet erscheint, als sie einfach nur eine Schlange gemalt oder gemeißelt zeigen, so naturalistisch, als der Künstler imstande war, und wo der Hauptakzent auf den beiden typischen Figuren liegt, sind im folgenden nicht einzeln in Betracht gezogen, da sie für die Auffassung der Tiergestalt als Symbol kein Interesse bieten.

Überblicken wir diejenigen Darstellungen, in denen der Künstler in der Bildung der Tiergestalt die symbolische Bedeutung tiefer zum Ausdruck bringen wollte, so können wir zwei Gruppen unterscheiden. Eine Reihe von Künstlern sucht direkt auf die Grundbedeutung dadurch einzugehen, daß sie durch phantastische Ausgestaltung die Schlange zu einem abschreckenden Ungeheuer machen und auf diese Weise wohl auch moralische Zwecke verfolgen; die zugrunde liegende Idee wird so in den Vordergrund geschoben, aber die Wahrscheinlichkeit des Vorgangs bleibt unberücksichtigt, da Eva sich kaum durch ein solches Schreckbild hätte verführen lassen. Es wird später eine Anzahl von Denkmälern zitiert werden, welche den Werdegang und die verschiedenen Möglichkeiten dieser Auffassung demonstrieren.

Das Dramatische, das in der Bibelstelle liegt, kommt in den Darstellungen der zweiten Gruppe zum Ausdruck, welche die Schlange in anthropomorpher Gestalt zeigen. Sie hat einen Menschenkopf auf einem Schlangenleib, oder es erscheint ein Wesen, das sich zur Hälfte aus einem Schlangenkörper und aus dem Oberkörper einer weiblichen Gestalt oder eines Kindes zusammensetzt. Auf welche Weise die mittelalterliche Kunst zu dieser auffallenden Bildung gelangte, ist eine Frage für sich, die zu so vielen Ausblicken Anlaß gibt, daß ihr ein eigener Abschnitt eingeräumt werden soll; hier sei diese Form nur im Zusammenhang mit der Reihe der vorhandenen Auffassungen der Schlange konstatiert. Bei dieser Darstellung haben wir nicht mehr die objektive Erzählung der Ereignisse im Edengarten vor uns, sondern indem der Künstler die dritte Person, welche das Unheil heraufbeschwört, in menschlicher, ausdrucksfähiger Gestalt zu dem Menschenpaar gesellt und es durch Blick, Gebärde, Bewegung mit ihm verbindet, schafft er eine Szene, die uns psychologisch interessieren kann, auch wenn wir die Erzählung nicht kennen würden; so wie uns die Vignette eines geistvollen Illustrators auch fesselt, wenn uns der Inhalt der literarischen Quelle unbekannt bleibt.

Trotz der Differenz beider Auffassungen kann natürlich die anthropomorphe Bildung nicht allein als die einzig künstlerisch geistvolle Lösung des Problems betrachtet werden; es gibt genug Beispiele, welche dartun, wie auch die tierische Gestaltung des Dämons dem Symbol nahe kommen kann.

II.

Bevor der Werdegang der einen und der anderen Auffassung an der Hand der Denkmäler illustriert und der Zusammenhang der bildenden Kunst mit den literarischen Bearbeitungen des Sündenfallthemas erwähnt wird, möge ein eigener Abschnitt der speziellen Betrachtung der anthropomorphen Schlangengestalt gewidmet sein. Die Menschenschlange findet sich zu so verschiedenen Zeiten und an so verschiedenen Orten vor, daß der Gedanke nahe liegt, zu untersuchen, wie sich die christlichen Darstellungen zu den fremden verhalten und ob solche als Faktoren zur Entstehung der christlichen Darstellung in Betracht kommen.

Der Entstehung einer anthropomorphen Tierbildung nachzugehen, scheint auf den ersten Blick ein Problem, das in unbegrenzte Fernen führt. Im Orient, in Indien so gut wie in China, in Griechenland und im mittelalterlichen Europa tauchen solche phantastische Schöpfungen in mehr oder minder übereinstimmender Gestalt auf. Über fabelhafte Wesen in der chinesischen Kunst hat jüngst F. de Mély eine sehr interessante Abhandlung gebracht.[2]) Speziell über einen menschenköpfigen Drachen schreibt er folgendes:[3]) »Tou yn, dragon fabuleux à la tête d'homme, en jap. Gokou yn. — D'après l'Encyclopédie San saï dzou ye, il y a en dehors de la mer du Nord, dans la montagne Tchoung, un dragon fabuleux appelé Tou yn. S'il ouvre les yeux, il fait jour; s'il les ferme, il fait nuit; s'il souffle, il amène l'hiver; s'il soupire, il amène l'été. Il ne mange, ni ne boit. Sa respiration est un vent violent, la longueur de son corps est de cent lis, il a la tête d'un homme et le corps d'un dragon, il est de couleur rouge. Autre version: Dans la montagne de Tchoung, il y a un dragon qu'on appelle pi, qui a le corps d'un dragon et la tête d'un homme.«

Dazu wäre zu bemerken, daß die zitierte Enzyklopädie die japanische Aussprache der chinesischen Enzyklopädie San tsai tu 'hui' ist. Diese stammt aus dem Jahre 1607 n. Chr. Die Zitate dieses Werkes sind aber viel älter. Fabeltiere, wie Schlangen mit Menschenkopf, stammen meist schon aus vorchristlicher Zeit, namentlich aus dem Shan hai-king, das wohl im 3. oder 4. Jahrhundert v. Ch. entstand.[4])

Bei allen diesen interessanten Nachrichten ist jedoch nicht zu übersehen, daß sie der Literatur und nicht den Denkmälern der bildenden Kunst entnommen sind. Anders liegt die Sache in Indien.

Hier wäre eine bestimmte Form der Nâgas zu erwähnen. »These Nâgas are marked feature in all Mongolian superstitions and also among the Dravidian cults . . . .«

---

[2]) Revue arch. XXXI (1897) S. 353 ff. F. de Mély, Le „De Monstris" chinois et les bestiaires occidentaux.

[3]) S. 367.

[4]) Briefliche Nachrichten von Professor Forke in Berlin.

Man glaubt von ihnen auch, daß sie, in Seen und Flüssen lebend, Schätze bewachen und Regen und gewisse Krankheiten erregen.[5])

Ein Referat über ein Werk von Griffiths: »The Paintings in the Buddhist Cave Temples of Ajantâ« London 1897—8 bringt in Fig. 9 (16) (Nâgas from Wall-Paintings, Cave II) folgenden Typus.[6]) Eine weibliche Figur mit ganz ausgebildetem Oberkörper geht allmählig in eine lange Schlange über. Die Arme sind menschlich gebildet und hinter dem Kopf erscheinen drei kurze, breit und flach geformte Schlangen.

Dieser Typus ist sehr interessant. In der Vorderansicht zeigt nämlich das Wesen eine gewisse Ähnlichkeit mit der Hydra, wie sie bisweilen auf römischen Sarkophagen, auf die noch genauer einzugehen sein wird, vorkommt. Freilich sei auf folgende Unterschiede verwiesen: die Arme der Hydra sind in der römischen Kunst als Schlange gebildet oder als solche ergänzt gedacht, und bei der Rückenansicht der indischen Bildung erkennt man deutlich, daß die Schlangen, die aus dem Kopfe wachsen, eine Art Haube bilden.

Es genüge hier auf die Ähnlichkeit hinzuweisen. Es erfordert eine spezielle Untersuchung, die Frage zu entscheiden, ob und in welcher Weise ein Zusammenhang zwischen Indien und Europa besteht, ein Problem, das keineswegs einfach zu lösen ist, da Datierungen in der indischen Kunst sehr schwierig sind. »Speziell die Gemälde der Grottentempel von Ajantâ (Adschantâ) repräsentieren eine mehrhundertjährige Geschichte der indischen Kunst, indem die ältesten Proben nahe an Açokas Zeit (3. Jahrh. v. Chr.) herangehen und die jüngsten bis 600 n. Chr. reichen mögen.[7])

Aber auch abgesehen von dieser speziellen Frage, besteht ein Zusammenhang, wenn solche phantastische Schöpfungen an verschiedenen Orten auftauchen? oder entstehen sie unabhängig von einander? Sind diese Bildungen autochthone Schöpfungen oder läßt sich eine gegenseitige Beeinflussung wahrnehmen? Sind Fäden vorhanden, welche von Land zu Land, von Jahrhundert zu Jahrhundert führen? sind diese Mischbildungen vielleicht künstlerische Zeugnisse von Wechselwirkungen zwischen Jahrhunderten und Völkern, welche die Nachrichten der politischen Geschichte ergänzen? das sind Fragen, für welche die Forschung noch wenig Material gesammelt hat.[8]) An Einem muß man wohl festhalten, um nicht zu viel zu sehen. Die Entstehung einer Mischbildung von Tier und Mensch ist auf mannigfache Weise möglich. Vor allem kann in der mündlichen und schriftlichen Tradition an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten eine Verbin-

[5]) James Burgess: „The Gandhâra Sculpture“ in The Journal of Indian Art and Industry VIII, S. 80 f.

[6]) The Journal of Indian Art and Industry VIII. Vergleiche auch James Fergusson, Tree and Serpent Worship 1868. S. 68.

[7]) Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien. 1900. S. 26 f., und gütige schriftliche Mitteilungen. Griffiths l. c. S. 5 vermutet, daß die Malereien im cave II erst im 6. Jahrhundert n. Chr. entstanden sind.

[8]) Professor Grünwedel ist der Anschauung, daß die indische Kunst von der griechischen abhängig und daß auch die chinesische von der indischen beeinflußt sei. (Mündliche Mitteilungen.)

dung von Menschenkopf und Tierkörper durch flüchtige Naturbeobachtung entstehen. Die bildende Kunst übernimmt die wunderbaren Wesen und schmückt sie mit größerer oder geringerer Phantasie aus. So sinnt z. B. Olaus Gerhardus Tychsen darüber nach, wie der Autor des ‚Physiologus' auf den Gedanken kommen konnte, daß die Viper ein menschliches Gesicht habe, und zitiert zur Erklärung einen Naturhistoriker, der von der Brillenschlange berichtet, daß ihr Kopf eine gewiße Ähnlichkeit mit der menschlichen Gesichtsbildung zeige.[9]) Dann ist noch zu bedenken, daß in einzelnen Fällen eine anthropomorphe Gestaltung auch durch die phantastische Laune eines Werkmeisters oder durch eine spezielle literarische Einwirkung entstehen kann. So wird niemand nach weitgehenden Zusammenhängen fahnden, wenn z. B. ein Miniaturmaler in einem Manuskript der Bibliothek Gent ms. 22 (74) (Imperatoris Justiniani Institutiones) eine Art Ente mit zwei Füßen mit Krallen und stilisiertem Schwanz bildet, aus deren Hals ein Mönch herauswächst.[10])

Schließlich ist es möglich, daß sich in einer Initiale ein Band schlangenförmig windet und in einen Tier- oder Menschenkopf endet; das Ganze erscheint dann als eine gewöhnliche oder menschenköpfige Schlange.[11]) Lamprecht[12]) hat dies schon beobachtet, und hier seien nur Beispiele zitiert, die mit dem Probleme in unmittelbarem Zusammenhange stehen.

In einem lateinischen Psalter der Wiener Hofbibliothek codex Nr. 1100 aus dem 13. Jahrhundert findet sich auf f. 1 eine Initiale B. Die grüne Schlinge des Buchstabens endet in einen Hundskopf und innerhalb der Fläche des Buchstabens erscheint ein kürzeres Band, das mit einem Menschenkopf schließt. Ein anderes Beispiel bietet der codex V C 15 (13/14. Jahrhundert) in der k. k. Universitätsbibliothek zu Prag. Auf f. 1 erscheint in der Initiale A ein blaues Band mit roten und grünen Verzierungen (eine Art Flügel), das in einen Menschenkopf endet.[13])

Solche Bildungen sind nun wohl für die Entwicklung und Geschichte des Ornaments von hohem Interesse, aber sie sind weder der Reflex literarischer Einflüsse noch so beschaffen, daß sie auf figurale Motive bildend einwirken könnten. Es sind Schöpfungen für sich, die nur erwähnt wurden, damit aller Entstehungsmöglichkeiten gedacht werde. — Doch gibt es anthropomorphe Bildungen, die einen ganz bestimmten Typus zeigen, wie

[9]) Physiologus Syrus seu Historia animalium XXXII. Rostochii 1795, S. 53.

[10]) L. Maeterlinck, Le Genre satirique, S. 28 u. Fig. 13.

[11]) Sophus Müller, Die Tierornamentik im Norden 1881, S. 48 . . . „Die Schlangen oder richtiger das Bandgewinde mit Tierkopf" . . . .

[12]) Initial-Ornamentik des 8.—13. Jahrhunderts. S. 24. „Schon im 12. J. wandeln sich die Formen der Pflanzenornamentik unversehens in tierische, ja menschliche Köpfe ab". Als Beispiel eine Initiale aus einem Psalter des erzb. Museums zu Köln, 12. Jh. 1. H., wo ein Menschenkopf von einem Ornament sich loslöst. Taf. 29, C.

[13]) Nach dem geschriebenen Katalog ist die Handschrift in Italien oder Frankreich entstanden. Wir möchten letzteres vermuten, da die daselbst befindliche phantastische Bildung mit Menschenkopf öfter in französischen Manuskripten vorkommt.

der Kentaur z. B., da kann nun eine zweite Entstehung angenommen werden — der Einfluß des Mythos.

Die Mischgestalt ist die künstlerische Verkörperung einer Tradition oder literarischen Quelle. Nun kann sich der Vorgang folgendermaßen abspielen. Ein bestimmter Mythos hat eine bestimmte Mischgestalt geschaffen, Jahrhunderte später oder auch gleichzeitig wird diese Schöpfung von einem anderen Volk mehr oder minder verständnisvoll übernommen.[14])

Nun wirken in einem neuen Milieu Dichtung oder neue Anschauungen modifizierend auf die Bedeutung der Mischgestalt. Eventuell wird etwas zum Hauptcharakteristikon, was gar nicht in der ursprünglichen Bedeutung lag. Dieses Hauptcharakteristikon kann eventuell Jahrhunderte später bei neuen sozialen Schichtungen auf verwandte Anschauungen stoßen und diese neuen Völker zur Herübernahme einer künstlerischen Schöpfung veranlassen, die ursprünglich etwas ganz anderes bedeutete. Daneben läuft noch die Möglichkeit, daß leichte Modifikationen des Mythos sich auch in der künstlerischen Ausgestaltung des Mischwesens kundgeben.

Ein beachtenswertes Beispiel in dieser Richtung bietet z. B. die Sirene — eine menschliche Gestalt mit Vogelfüßen und Vogelfedern. Griechenland hatte dieses Wesen aus Aegypten übernommen, wo es die Menschenseele bedeutete. »Die Herübernahme war aber nicht geistlos geschehen, sie erfolgte, weil hier ähnliche Anschauungen in Geltung waren.« [15])

Nun kommt die Einwirkung durch Homer; was der Dichter von den Sirenen gesungen hatte lebte weiter, das Märchen vom betörenden Gesang war nach allen Richtungen dehnbar, es paßte z. B. vortrefflich zu christlichen Anschauungen. So vergleicht z. B. der Physiologus die Häretiker mit Sirenen. Nicht ihre Bedeutung als Seelenvogel, sondern gerade die Fassung der Sage durch Homer[16]) hat die weite Verbreitung der Fabelgestalt im christlichen Kult veranlaßt. — Selbst die leichte Modifikation des künstlerischen Gebildes infolge anderer Traditionen findet sich bei der Sirene; Weicker[17]) zitiert Vasen, wo der langgezogene Körper des Mischwesens mit Schuppen bedeckt ist. Dazu mag Anlaß gewesen sein, daß man in gewissen Kreisen der kleinasiatischen Küstenbevölkerung auch im Fisch eine Verkörperung der Seele sah.

Und im Mittelalter findet sich in der Literatur und in der bildenden Kunst neben der ursprünglichen Gestaltung der Sirene als eines menschenköpfigen Vogels noch jene, wo das Wesen aus einem weiblichen Oberkörper und einem Fischschwanz besteht.[18]) Homers Dichtung lebt eben weiter, nicht nur im Physiologus[19]): *»αἱ μὲν σειρῆνες ζῶα θανάσιμα εἰσὶν ἐν τῇ θαλάσσῃ*

---

[14]) Vgl. Georg Weicker, Der Seelenvogel im allgemeinen u. S. 33 im besonderen.
[15]) Weicker, S. 33.
[16]) Weicker, S. 37.
[17]) S. 129.
[18]) Carl Meyer: „Der griechische Mythus in den Kunstwerken des Mittelalters" im Repertorium f. Kunst. Bd. XII, S. 236.
[19]) Lauchert, Gesch. d. Physiologus, S. 245 f.

ὡς δὲ μοῦσαι ταῖς φωναῖς ᾄδουσιν εὐμελῶς. καὶ οἱ παραπλέοντες, ἐὰν ἀκούσωσι τῆς μελῳδίας αὐτῶν, ἑαυτοὺς ῥίπτουσιν ἐν τῇ θαλάσσῃ καὶ ἀπόλλυνται« sondern auch in der späteren mittelalterlichen Literatur. So werden sie im Roman de Brut folgendermaßen geschildert:[20])

v 735 Seraines sont monstres de mer,
Des ciés poent femes sambler.
Poisson sunt del nombril aval.
As mariniers ont fait maint mal;
vers ocident en la mer hantent.
Dolces vois ont, dolcement chantent.

Die zahlreichen Werke der bildenden Kunst, welche die Bildung von Menschen- und Fischkörper bei der Sirene zeigen, sollen hier nicht wieder aufgetischt werden, man findet sie eingehend behandelt bei Piper,[21]) Meyer[22]) und Kraus.[23]) Nur einer sehr feinen künstlerischen Schöpfung sei gedacht, zu welcher der unbekannte Meister gewiß durch die fortlebende Sirenensage inspiriert wurde. Es ist eine Miniatur in einem lateinischen Psalter des 13. Jahrh. in der Wiener Hofbibliothek.[24]) Auf blauem Grund erscheint ein Frauenkörper, dessen grüner fischartiger Unterleib einen goldenen Kern enthält und in eine Initiale, welche die gleichen Farben zeigt, übergeht. Ein goldenes Band schmückt das grünliche Haar, die Dame kämmt sich mit goldenem Kamme. Im Innern des Buchstabens erscheint ein Pfau[25]) mit buntem Schweif.

Dieser Exkurs über die anthropomorphen Tierbildungen im allgemeinen und über die Sirene im besonderen war nötig, um unseren Standpunkt in der ganzen Frage allgemein zu präzisieren. Kehren wir nun zu unserem engeren Problem — nämlich der Verbindung von Schlangen- und Menschenkörper und Schlange und Menschenkopf zurück — so sei vor allem erwähnt, daß wir die ältesten derartigen Darstellungen im Sündenfall in französischen Miniaturen des 13. Jahrh. fanden.[26]) Um über die verschiedenen Bildungen eine möglichst klare Übersicht zu bieten, sind im folgenden einige Monu-

---

[20]) Le Roman de Brut par Wace poète du 12e siècle publié pour la première fois d'après les Manuscrits des Bibliothèques de Paris par Le Roux de Lincy. Rouen 1836. S. 37.

[21]) Mythologie der christlichen Kunst. I. 1847.

[22]) l. c.

[23]) Gesch. d. christl. Kunst.

[24]) Cod. 1100 f. 170 v. = Nr. 62 des Cataloges der Miniatur-Ausstellung der k. k. Hofbibliothek 1902. 4. Aufl. Vergl. auch: Beer: „Die Miniaturausstellung der k. k. Hofbibliothek in Kunst u. Kunsthandwerk.“ 1902. S. 250.

[25]) Der „Pfau“ spricht sehr für die Einwirkung des Anfanges der „Ars poetica“ von Horaz. Mündliche Mitteilung von Prof. Keller.

[26]) Vgl. Alice Kemp Welch: „The woman headed serpent in art“ in „The nineteenth century and after“ Nr. CCCX Dez. 1902.

mente, die wir durch Augenschein oder die Literatur kennen lernten, in der Form zusammengestellt, daß die menschenköpfigen Typen (Gruppe A) von jenen, die auch einen Oberkörper und Arme zeigen (Gruppe B), getrennt sind.

Gruppe A.

1. Bilderbibel mit französischem Text. Ende des 13. Jahrh. Wien. Hofbibliothek cod. 2554 = Nr. 132 im Katalog der Miniaturausstellung 1902[27]). Auf f. 2 erscheint in einem Medaillon die Darstellung des Sündenfalles.

Die graublau gefärbte Schlange zeigt tierische Füße, auf dem langen tierischen Hals balanziert ein menschlicher Kopf. Blau gefärbte Flügel sind angedeutet.

2. Psalter der Königin Marie aus den ersten Jahren des 14. Jahrh. London. British Museum. Manuscript. Reg. 2 B. VII.[28]) Sündenfall. Schlange mit Menschenkopf. Die Miniatur auch deshalb interessant, weil drei Teufelsgestalten sich bemühen, durch freundliche Gesten das erste Menschenpaar zur schlechten Tat zu bewegen.

3. Verduner Altar. Emailwerk. Stift Klosterneuburg. 12. Jahrh.[29]) Die Tafel, welche den Sündenfall darstellt, stammt aus dem 14. Jahrh. Die Schlange mit menschenähnlichem Kopf ist gegen Eva geneigt.

Mit Vorsicht reihen wir diesen Darstellungen noch ein Manuskript an, das Didron[30]) ohne genauere Bezeichnung erwähnt.

4. Biblia cum figuris. Ital. Manuskript. 13. Jahrh. Paris. Bihliothèque nationale. Sündenfall. Die Schlange teilt sich in 2 Teile und zeigt an jedem Ende einen Kopf, der eine neigt sich zu Eva, der andere zu Adam.

Gruppe B.

1. Französische Bibel. 13. Jahrh. Wiener Hofbibliothek. Nr. 1179[31]).

Auf f. 4 erscheint in einem runden Medaillon die Darstellung des Sündenfalles. Die Schlange zeigt Frauenhaar, einen menschlichen Oberkörper bis zum Nabel und menschliche Arme, mit denen sie einen Apfel hält.

---

[27]) Vgl. auch Beer l. c. S. 288.

[28]) L. Maeterlinck, l. c. S. 89 u. Fig. 77.

[29]) C. Drexler, Der Verduner Altar. 1903, Tafel XXVIII will zwar die spätere Entstehung der Tafel mit dem Sündenfall nicht recht zugeben, vgl. aber dagegen Camesina u. Heider, Der Altaraufsatz im Regul. Chorherrnstift zu Klosterneuburg in den Ber. u. Mitt. des Altertums-Ver. zu Wien. Bd. IV (1860) S. 4. Das Werk wurde nämlich durch einen Brand beschädigt, und es erfolgte im 14. Jahrh. eine Restaurierung desselben, wobei mehrere Tafeln neu hergestellt wurden.

[30]) Annales archéologiques I, S. 74 und Schäfer, Handbuch der Malerei. S. 108. Anmerkung.

[31]) Beer l. c. S. 289.

2. Bible moralisée. 13. Jahrh. Oxford. Bodleian library. Ms. Bodlei. 270 b. Sündenfall[32]). Die Schlange zeigt ein menschliches Antlitz, das auf weibliches Geschlecht deutet. Sie hat Arme und Hände.

3. Bible moralisée. Mitte oder zweite Hälfte des 14. Jahrh. Paris. Bibliothèque nationale. Ms. français 167. f. 3. v. Sündenfall. Die Schlange hat einen Frauenkopf und reicht mit dem Arm der Eva den Apfel, der ganze übrige Körper der Schlange ist grün, der Rücken ausgezackt.[33])

4. Holländische Bibel. Anfang des 15. Jahrh. Wiener Hofbibliothek. Nr. 2771 [34]). f. 10. Sündenfall. Die Schlange zeigt einen menschlichen Oberkörper; ob Kind oder Frau ist schwer festzustellen. Der Schlangenkörper zeigt am Bauch eine gelbe und am Rücken eine rote Färbung, ebenso sind die Arme gefärbt.

Bei der Untersuchung über die Entstehung der anthropomorphen Bildung im Sündenfall ist natürlich die Frage wichtig, ob sich etwa außerhalb dieses Spezialfalles Ähnliches in der christlichen Kunst findet. Da lassen sich nun auf Werken, deren Entstehung man schon in das 12. Jahrhundert setzt menschenköpfige Schlangen feststellen.

So findet sich auf dem linken Pfeiler des Pfarrhausportals zu Remagen (Kreis Ahrweiler)[35]) ein Ritter dargestellt, der einen Drachen mit Menschenkopf zu Boden tritt. Das oft besprochene Werk soll im 12. Jahrhundert entstanden sein[36]). Es zeigt einen ganz ausgesprochenen menschenköpfigen Schlangentypus, wobei eine zufällige dekorative Bildung nicht gut anzunehmen ist, soweit wir nach der Abbildung urteilen können[37]).

In einem loseren Zusammenhang mit unserem Problem stehen die phantastischen Schöpfungen, welche Benedetto Antelami am Baptisterium zu Parma schuf. Sie befinden sich in einem Fries, der sich etwas über Menschenhöhe an allen geschlossenen Seiten des Gebäudes hinzieht. Da finden sich folgende Bildungen: Ein geflügeltes Wesen mit menschlichem Kopf und langen Tierohren, zwei Pferdefüßen und Drachenschwanz, ferner ein weibliches und ein männliches Wesen mit Menschenkopf, Drachenschwanz und einem Menschen- und einem Entenfuß[38]). Wenn auch in diesen Bildungen von der Schlange nicht mehr viel übrig geblieben ist, so mußten sie doch

[32]) Gütige Mitteilung von Herrn E. W. B. Nicolson, Oxford. Alice Kemp Welch l. c. S. 987 bemerkt über die Bibel folgendes: „The illuminations of which are considered amongst the finest known examples of the limners art, and were doubtless done under royal patronage probably that of S. Louis."

[33]) Gütige Mitteilung von Henri Omont, Vorstand der Handschriften-Abteilung der Bibliothèque nationale zu Paris, und Alice Kemp Welch l. c.

[34]) Vgl. auch Beer l. c. S. 337 f. daselbst Abbildung.

[35]) Goldschmidt, Der Albani-Psalter. S. 82.

[36]) Lehfeldt, Bau- u. Kunstdenkmäler des Regierungsbezirkes Koblenz. S. 81: „Pfarrhausportal, ehemals Kirchhofportal".

[37]) Abbildung: Aus'm Weerth Tafel 52. Fig. 8.

[38]) M. G. Zimmermann, Oberitalische Plastik. S. 114 u. 133.

der Vollständigkeit halber aufgezählt werden. Interessanter sind Mariendarstellungen, welche die hl. Jungfrau mit dem Christuskinde auf dem Arme zeigen, wie sie mit dem Fuß auf die Schlange tritt. Hier wäre eine Statuette aus Elfenbein aus dem 14. Jahrh. in der Sammlung des Baron Oppenheim zu Köln[39]) zu erwähnen, bei welcher der Schlangenkörper, sowie Füße mit Krallen, ein Flügel und ein lächelnder Menschenkopf zu erkennen sind.

Überblickt man diese Denkmäler, so finden sich menschenköpfige Schlangen im Sündenfall seit dem 13. Jahrhundert, außerhalb desselben seit dem 12. Jahrhundert, wobei nicht ausgeschlossen ist, daß letztere Zeitgrenze noch weiter zurückzuschieben ist. Man könnte nun einwenden, an diesen Bildungen sei nichts Besonderes zu erblicken, das 12., 13. und 14. Jahrh. sei die Zeit der anthropomorphen, phantastischen Schöpfungen — die Schlange mit Menschenkopf sei nur eine spezielle Erscheinung, kurz alle diese Werke verdanken ihre Entstehung der damals regen Volksphantasie. Diese wurde von den verschiedensten Quellen befruchtet. Als solche erscheinen: »Die Heilige Schrift mit Einschluß der Apokryphen; die kirchliche Liturgie; der Abriß der Glaubenswahrheiten oder das, was wir heute Katechismus nennen; die christliche Antike; der vorchristliche antike Mythus, antike Sage und Geschichte; der Physiologus und die Bestiarien; die germanische Mythologie; gewisse Volksüberlieferungen, Volkssitten u. s. f., Spiele, Schauspiele, Mysterien, politische Passionen und kirchenpolitische Vorgänge«[40].

Auch wir teilen natürlich diese allgemeinen Anschauungen, aber wir glauben, daß es nicht ohne Interesse ist, einmal zu untersuchen, wie bei einem speziellen Fall diese imponderablen heterogenen Faktoren, wie heilige Schrift und Zugehöriges einerseits und antiker Mythus und Geschichte andererseits, wirken, um eine mittelalterliche künstlerische Schöpfung zu inspirieren. Die Wichtigkeit und Größe der Rolle, welche die einzelnen Komponenten spielen, sollen so exakt als möglich im folgenden analysiert werden. Die Untersuchung gliedert sich naturgemäß in folgende Fragen. Konnte das Mittelalter in der antiken Kunst Vorbilder für die Zusammensetzung von Mensch und Schlange finden? War es möglich, daß die Werkmeister diese Bildungen kennen lernten? Oder, wenn keine direkte formale Einwirkung eintrat, auf welche Weise konnte das Mittelalter zur Kenntnis dieser Bildungen gelangen? Hat die Literatur, speziell die theologische, eine Rolle gespielt und wenn, in welchem Umfang?

Die anthropomorphen Schlangenbildungen sind in der antiken Kunst nichts Seltenes. Jedermann kennt die Giganten, wie sie in einer jüngeren Auffassung erscheinen. Dieser Typus konnte verhältnismäßig leicht und direkt zur Kenntnis der mittelalterlichen Werkmeister gelangen, denn er findet

---

[39]) L'Exposition rétrospective de l'art décoratif français. Description par Gustave Migeon. Paris Goupil & Co. Eine Prachtpublikation erschienen bei Gelegenheit der Pariser Ausstellung 1900.

[40]) Kraus: Gesch. d. christl. Kunst. II, S. 269.

sich auf Gemmen und Münzen der späteren Kaiserzeit[41]). Ferner könnte in diesem Zusammenhange auf ein Denkmal aus dem späteren Mittelalter verwiesen werden, das direkt die Phantasie der Miniaturmaler befruchten konnte. Es ist eine Nikander-Handschrift in Paris (Bibliothèque nationale Nr. 247 du Supplément grec), von der François Lenormant vermutet, daß sie im 11. Jahrhundert nach einem Manuskript des 3. oder 4. Jahrhunderts gearbeitet wurde.[42]) Hier findet sich folgende Miniatur: Die Füße von gelbbraun gefärbten Menschenkörpern enden in blaue Schlangen, deren Köpfe sehr undeutlich ausgeführt sind. Diese Miniatur ist offenbar als Illustration der Verse von Nikander (Alexiph. 8 f.) aufzufassen, in welchen er berichtet, daß aus dem Blute der Titanen Schlangen hervorgingen. Infolge der Art und Weise der bildlichen Darstellung erscheinen Mischwesen von Menschen und Schlangen, welche an Giganten gemahnen. So verhältnismäßig einfach sich hier der Faden von der Antike zum Mittelalter spinnen läßt, so zeigen doch diese Typen mit der Schlangengestalt, wie sie im Sündenfall erscheint, so wenig direkte Übereinstimmung, daß sie nur als allgemeine Anregung und nicht als direktes künstlerisches Vorbild zitiert werden können.

Eher würde eine antike Gestalt, welche den Giganten nicht ferne steht[43]), zu nennen sein — nämlich Typhon. Die Ausgrabungen auf der Akropolis haben eine Typhonstatue zu Tage gefördert, welche als eine Glanzleistung der künstlerischen Verwertung alter Mythen gelten kann. »Der gewaltige Gott mit . . . . nimmer ermüdenden Füßen« nach Hesiods Schilderung ist in der künstlerischen Auffassung ein Wesen, das aus drei voreinander gesetzten menschlichen Oberkörpern und einer mehrfach gewundenen Schlange besteht[44]). Aber leider fehlen Monumente, welche eine Brücke zum Mittelalter herstellen könnten.

Dagegen gibt es eine Reihe von Darstellungen des Kampfes von Herakles mit der Hydra, wo letztere eine gewisse Ähnlichkeit mit der Schlange im Sündenfall zeigt. Die Hydra ist nämlich menschenköpfig oder auch als Weib mit Schlangenfüßen oder als Menschenkörper, der in eine Schlange endet, gebildet.

Sie hat eine ähnliche Gestalt wie die Echidna angenommen, welche Hesiod Theog. v. 297 ff. folgendermaßen beschreibt[45]):

---

[41]) Imhoof-Keller, Tier- und Pflanzenbilder auf Münzen und Gemmen, Tf. XI, 18. 19. XXV, 51—53. Über Gigantendarstellungen auf Münzen vergl. Zeitschr. f. Num. XIII, S. 134 ff. Tf. IV, 9—16.

[42]) Gazette archéol. 1875, S. 69 u. 125 u. Pl. 18., und gütige Mitteilungen von Henri Omont in Paris. Vergl. auch Henri Omont, Fac-similés des miniatures des plus anciens monuments grecs de la bibliothèque nationale du VI. au XI. siècle. Paris 1902. S. 34 f.

[43]) M. Mayer, l. c. S. 216.

[44]) Collignon, Gesch. d. griech. Plastik. I S. 218 f. u. Fig. 99.

[45]) Auch bei Lauchert, Gesch. d. Physiologus S. 15 zitiert.

. . . θείην κρατερόφρον' Ἔχιδναν,
ἥμισυ μὲν νύμφην ἑλικώπιδα, καλλιπάρῃον,
ἥμισυ δ'αὖτε πέλωρον ὄφιν, δεινόν τε μέγαν τε.

Es macht nun den klassischen Archäologen Schwierigkeit zu erklären, wie diese Vermengung der Echidna mit der Hydra stattfand. Am besten kann man sich über die verschiedenen Anschauungen bei Robert orientieren. Er meint[46]): . . . »So würde man mit Furtwängler (in Roschers Mythologischem Lexikon S. 2243) in diesem Hydratypus vielmehr eine Neubildung der römischen Kaiserzeit zu konstatieren haben, wenn nicht das griechische Exemplar 99 (Sarkophag, Athen, Ethnikon Museum) uns noch eine weitere und wie es scheint, auf ein älteres Vorbild zurückgehende Gestaltung bewahrt hätte, die Hydra mit vollkommen menschlichem Oberkörper in neun Schlangen auslaufend. Hiedurch rückt jene Neubildung der Hydra in erheblich ältere Zeit hinauf und O. Rossbach, der sie der hellenistischen Periode zuweisen wollte, scheint Recht zu behalten.«

Für die Frage über die Zeit der Entstehung der menschenköpfigen Hydra hat Hans Dragendorff ein interessantes Denkmal erbracht. Er macht auf ein Rundbild aufmerksam, das den inneren Boden einer schwarz gefirnißten sogenannten Calener Schale im Louvre schmückt. Dargestellt ist Herakles im Kampfe mit der Hydra. Die Schlangen wachsen aus einem in Vorderansicht gestellten menschlichen Kopf heraus. Da die Calener Schalen in's III. und den Anfang des II. vorchr. Jahrh. gehören, so ist ein Anhaltspunkt für die Entstehungszeit gewonnen.[47]) — Dieser weitere Exkurs über die Hydra war nötig, weil wir früher auf einen eventuellen Zusammenhang zwischen Griechenland und Indien (Nâga und Hydra) verwiesen haben. Es ist bekannt, daß in der Skulptur Indiens zahlreiche griechische Einflüsse nachgewiesen wurden, aber was die vorliegende Frage betrifft, könnte man bei den früher zitierten Differenzen zwischen den Formen der Nâgas und der Hydra höchstens an eine modifizierende Wirkung des griechischen Vorbildes denken.

Für die andere Frage, ob nämlich die antiken Bildungen, wie sie in der römischen Kaiserzeit erscheinen, auf das Mittelalter gewirkt haben, sind natürlich die Hypothesen über die Zeit und Art der Entstehung ohne Interesse.

Doch sei gleich hier aufmerksam gemacht, daß sich — wie die folgende Übersicht ergeben wird — ganz prinzipielle Unterschiede zwischen der Hydra und der Schlange im Sündenfall finden, so daß nur von einer allgemeinen Ähnlichkeit die Rede sein kann.

Erstens wäre darauf zu verweisen, daß die Hydra, wenn sie einen menschlichen Oberkörper zeigt, bisweilen in zwei Schlangen statt in einer endet und zweitens, daß sie sehr häufig, wenn sie nur einen menschlichen

[46]) Die antiken Sarkophag-Reliefs. III, S. 117.

[47]) Röm. Mitt. X (1895), S. 210 ff.

Kopf zeigt, noch mit Schlangen dargestellt wird, die aus dem Haupte hervorwachsen.

Freilich ist bei dieser letzten Differenz zu bemerken, daß die Zugehörigkeit der Schlangen zu dem menschlichen Kopf nicht immer leicht erkennbar ist, so daß diese Attribute bei flüchtiger Betrachtung sehr leicht übersehen werden konnten, wodurch der Unterschied zwischen der antiken und mittelalterlichen Bildung bisweilen verschwindet. — Vor allem sei im folgenden eine Übersicht über die Spielarten der anthropomorph gebildeten Hydra geboten.

Die erste ist jene, wo am Schlangenkörper ein menschlicher Kopf erscheint, aus welchem Schlangen in verschiedener Zahl hervorwachsen:

1. Fragment einer Statue des die Hydra tötenden Herakles. Rom. Kapitolinisches Museum. Halle.

»Die Hydra besteht aus einem großen Schlangenleibe, welcher zugleich das linke Bein des Herakles und den Stamm umwindet, und aus einem ältlichen Frauenkopf, aus welchem sich kleine Schlangen gleichwie Haare entwickeln — ein Typus, der, wie es scheint, von der hellenistischen Kunst erfunden wurde. Das Gesicht ist schmerzlich verzogen und der Mund zum Schreien geöffnet.«[48])

2. Herakles und die Hydra. Ein Torso des von Wagnerschen Kunstinstituts der Universität Würzburg.

»Die Arbeit erhebt sich nicht über die Mittelmäßigkeit des römischen Kunsthandwerks. Die linke Hand des Herakles faßt eine Schlange, die sich nach unten fortgesetzt hat und nur am Endpunkte abgebrochen ist, oben in einen weiblichen, jugendlichen Kopf ausläuft.

Von den Haaren dieses Kopfes, die in der Mitte gescheitelt in langen Strähnen auf beiden Seiten sich um den Kopf legen und rechts sogar noch einen Teil des Schlangenleibes bedecken, gehen acht Schlangen aus, die sich zum Teil aus einer Art Kamm und nicht unmittelbar aus dem Haare entwickeln.«[49])

Aus der Zahl der römischen Sarkophage, welche den Herakles im Kampfe mit einer menschenköpfigen Hydra zeigen, seien nur einige hervorgehoben.

1. Sarkophag. Florenz. Giardino Boboli.

»Hydra zeigt einen Frauenkopf, jugendliche, schöne, aber von Angst verzerrte Züge. Aus den Haaren wachsen 7 Schlangen hervor.«[50])

2. Sarkophag Rom. Museo Torlonia alla Lungara.

»Hydra trägt einen Frauenkopf. Von 5 Schlangen, die aus den Haaren hervorwachsen, ist eine abgenützt.«[51])

---

[48]) Helbig, Führer I², 413.
[49]) Verh. d. Philol. Görlitz 1889. S. 312 f., daselbst auch Abbildung.
[50]) Robert III, S. 130. Tafel XXX, 107.
[51]) Robert III, S. 145. Tafel XXXIV/V, 126.

3. Platte. Paris. Louvre.

»Neun Schlangen wachsen aus dem Kopf der Hydra hervor. Der Hals ist menschlich gebildet.« [52]) Die Zugehörigkeit der Schlangen zum Kopfe ist nicht sehr deutlich.

Ferner sei ein römisches Bronzerelief im Bonner Provinzialmuseum zitiert. »Es wurde beim Ausschachten eines Fundaments in der Agrippastraße in Köln im Jahre 1892 gefunden. Ein papierdünnes Zierblech, das in 6 oblonge Felder geteilt war. Das dritte Bild zeigt Hercules die Keule erhoben gegen ein Schlangenweib. Dieses hat einen menschlichen Kopf und windet das Ende des Körpers um das linke Bein des Gegners. Neun Schlangen, die die Stelle des Haares vertreten, umgeben das Gesicht.« [53])

Nun gibt es noch eine zweite Art, wo die Hydra Arme zeigt, die als Schlangen gebildet sind, oder wo man eine solche Bildung vermutet.

Von römischen Sarkophagen mit dem Kampfe des Herakles mit der Hydra wären folgende zu erwähnen:

1. Platte. Florenz. Uffizien.

»Gesicht der Hydra alt und häßlich, zwei Schlangen bilden die Arme, vier wachsen aus dem Kopf hervor.« Bezüglich der Schlangen, welche die Arme bilden, muß man genau zusehen, um sie als solche zu erkennen.[54])

2. Platte. Rom, Vatikan, im Belvedere an der Außenseite der 1773 erbauten Halle hoch eingemauert.

»An der Hydra sind die weiblichen Brüste antik, so daß der menschliche Kopf sicher richtig ergänzt ist. Antik sind die Armstümpfe. Vermutlich liefen die Arme in Schlangen aus; weniger wahrscheinlich ist, daß die Hydra vollständig menschlich gebildet war.« [55])

Schließlich findet sich eine Art, wo die Hydra einen menschlichen Oberkörper zeigt und in zwei Schlangen mit Köpfen endet. Ein Typus also, der wieder an die Gigantenbildung erinnert. Als Beispiel diene ein Fragment, Rom, Villa Albani, im Erdgeschoß des Kasinos. Stanza della Colonna.

»Ob das Fragment von einem römischen Sarkophag stammt, ist fraglich. Hydra zeigt einen vollständig menschlichen Oberkörper, mit der linken Hand umfaßt sie den Fuß von Herakles. Unten geht sie in zwei Schlangen mit Köpfen aus.« [56])

An diese Bildungen auf Sarkophagen sind noch Münzen aus der römischen Kaiserzeit anzuschließen. So z. B. eine Bronzemünze mit dem Kopf von Antoninus Pius. Sammlung Imhoof.

»Herakles, mit dem Löwenfell über dem Rücken, schlägt mit der Keule in der erhobenen Rechten auf Echidna los, welche den Gegner an der linken

---

[52]) Robert III, S. 129. Tafel XXIX, 105.

[53]) H. L. Urlichs: „Römische Broncereliefs aus Köln" in Jahrb. d. Ver. v. Altertumsfreunden im Rheinlande. Heft LXXXXV, S. 90 f. Tafel III_1.

[54]) Robert III, S. 127. Tafel XXIX, 104.

[55]) Robert III, S. 149. f. Tafel XXXIX, 129.

[56]) Robert III, S. 139. Fig. 118'.

Hand gepackt hat und die Linke vor ihre Brust hält«.[57]) Echidna scheint in zwei Schlangen zu enden. Ferner Münzen, die zwar keinen Kampf des Herakles, wohl aber menschenköpfige Schlangen zeigen. Sie stammen aus der Zeit von Petronius Maximus (455), Julius Majorianus (457—461) und Severus III (461—5); auf der Rückseite findet sich immer folgendes Bild:

»Der Kaiser aufrecht, en face, stellt den rechten Fuß auf den menschlichen Kopf einer Schlange, hält in der einen Hand ein Kreuz und in der anderen eine Erdkugel mit der Viktoria.«[58])

Überblickt man diese verschiedenen Spielarten der Hydra, so wäre als Vorbild für menschenköpfige Schlangen besonders auf die Platte im Louvre und als Muster für Bildungen mit menschlichem Oberkörper besonders auf die Platte im Vatikan zu verweisen. Kann man aber überhaupt einen direkten Einfluß annehmen? Eine Einwirkung, die auf Autopsie der antiken Werke zurückgeht? Mehr als Vermutungen auszusprechen, wäre gewagt, wenigstens für das späte Mittelalter. Daran ändert auch nichts, daß man im 15. Jahrhundert in Italien diesen eben geschilderten Typus der Hydra im Kampfe mit Herakles genau kannte, wie zwei Plaquetten beweisen. Molinier erwähnt eine Plaquette mit folgender Darstellung: »Hercules tötet die Lernäische Hydra.«[59]). »Hercules ergreift mit der linken Hand einen der Köpfe der Schlange, die das Gesicht einer Frau hat, und will sie mit der Keule erschlagen.« Molinier vermutet, daß die Plaquette im 15. Jahrhundert in Oberitalien entstand[60]). Ein zweites, ganz ähnliches Werk befand sich in der Kollektion Spitzer, wo es als Arbeit der Paduanischen Schule erklärt wurde.[61])

Das Italien des 15. Jahrhunderts steht aber in einem andern Verhältnis zur Antike als Frankreich und Deutschland im 12. und 13. Jahrhundert.

Wenn man nun auch eine direkte formale Einwirkung der Antike in diesem Falle nicht recht annehmen kann, so gibt es noch einen zweiten, unter Umständen nicht minder wirksamen Weg, der das Mittelalter mit den künstlerischen Schöpfungen der alten Welt vertraut machen konnte — es ist die literarische Tradition. Nicht jene bekannte Überlieferung alter Heldengeschichten, deren Fortleben in so manchem Bildwerk der Renaissance mit Liebe heute herauskristallisiert wird, sondern dieses Weiterleben antiker Mythen in theologischen und verwandten Schriften, wie es im folgenden

---

[57]) Imhoof-Blumer und Otto Keller, Tier- u. Pflanzenbilder auf Münzen u. Gemmen. S. 65 u. Tafel XI, 8, ferner Verh. d. Phil. Görlitz 1889. S. 322a, ferner Imhoof-Blumer, Monnaies grecques. Paris 1883. S. 458.

[58]) Verh. d. Philol. Görlitz 1889. S. 322 f. und Cohen, Descript. hist. des Monnaies VI, S. 511 u. Pl. XIX.

[59]) Les Plaquettes. Nr. 487.

[60]) Sie dürfte mit jener in South Kensington identisch sein, da sie gegenüber der dort befindlichen nur leichte Abweichungen zeigt.

[61]) La Collection Spitzer. IV, Plaqu. I, 105. Pl. Die Dimensionen der Plaquette sind 0·092 × 0·075.

dargestellt werden soll.[62]) Diese antiken Sagen haben eine unendliche Lebens- und Expansivkraft, denn selbst durch diametral entgegen gesetzte Anschauungen graben sie ihren Weg. Es ist natürlich kein Wunder, daß sie ihre Frische und ihren Duft auf solchen langen Wanderungen einbüßen und in neuen sozialen Schichtungen sich ihre stilbildende Wirkung zuweilen auch verflüchtigt.

Es bereitet ein eigentümliches Vergnügen zu untersuchen, wie die mittelalterliche Literatur die antiken Märchen und Gestalten aufnimmt und verarbeitet. Ein kleiner Rest der ursprünglichen Sage, tief eingebettet in phantastischer Umhüllung, entfacht Gedankengänge, die mit der ursprünglichen Idee in keinem Zusammenhang stehen, dann ein kühner Sprung, und das Ganze fließt scheinbar harmonisch zusammen zu einer einleuchtenden Wahrheit. — Unter den Autoren des Mittelalters, welche hier in Betracht kommen, wäre z. B. Gervasius Tilleberiensis zu zitieren. Seine »Otia Imperialia[63]) enthalten interessante Berichte über Lamiae und andere Fabelwesen. Aber ganz besonders möchten wir in unserem Zusammenhang an das »Liber monstrorum«[64]) denken, welches wahrscheinlich von einem französichen Autor stammt und wohl im 6. Jahrhundert entstand. Es behandelt sehr ausführlich eine ganze Reihe von fabelhaften Wesen und erwähnt unter diesen auch die »dracontopedes«, welche folgendermaßen beschrieben werden:

49. Ferunt fabulae Graecorum homines inmensis corporibus fuisse et in tanta mole tamen humano generi similes, nisi quod draconum caudas habuerunt, unde et Graece dracontopedes dicebantur.

Ob er an die Giganten dachte, wollen wir dahingestellt sein lassen, da er diese an einer anderen Stelle folgendermaßen beschreibt:

l. 54. Gigantes enim ipsos tam enormis alebat magnitudo ut eis omnia maria pedum gressibus transmeabilia fuisse perhibeatur. quorum ossa in litoribus et in latebris terrarum ad iudicium vastae quantitatis eorum comperta saepe leguntur.

Diese »dracontopedes« kennt nun auch Vincentius Bellovacensis (13. Jahrh.) und gibt im Kapitel »de dracone et dracontopede« folgende Beschreibung[65]):

»Circa turrim Babel, et in desertis illius antiqui Babylonis, ac ruinis eius, maximi dracones habitare dicuntur, quorum vox ac rugitus homines terret. — — — — — — — — — — — — — — — »Dracontopedes serpentes magni sunt et potentes, facies virgineas habentes, humanis similes, et in draconum corpus desinentes.«

Der Name des Fabelwesens ist derselbe bei Vicentius und bei dem Autor des 6. Jahrh., aber die Beschreibung bei ersterem ist weit präciser, und hat

---

[62]) Vgl. im allgemeinen Schlosser: „Heidnische Elemente in der christl. Kunst des Mittelalters". Beil. d. Allg. Ztg. 1894 Nr. 248, 249, 251.

[63]) Mon. Germ. SS. XXVII, S. 390 ff.

[64]) Index lection. Berolin. aestivar. a. 1863.

[65]) Vincentius spec. mai. II 15, 109. Ausgabe von 1624.

merkwürdiger Weise eine gewisse Aehnlichkeit mit der Hydra, wie sie im Kampfe mit Herakles auf römischen Sarkophagen bisweilen erscheint. Wer aber könnte bestimmen, auf welche Weise Vincentius dazu kam, das Mischwesen gerade in dieser Form zu beschreiben? Dabei ist nicht zu übersehen, daß er sich nicht nur als Naturhistoriker für diese Fabelgestalt interessiert — der draco, von dem die dracontopedes eine Spielart sind, rangiert auch unter die interessanteren Wesen, er zählt zu den Dämonen.

Die Naturgeschichte von Vincentius ist gewiß nicht auf Autopsie aufgebaut, aber nun verläßt er vollends den festen Boden und meint: Sunt autem diversa daemonum genera. Quidam sunt quos faunos vulgus appellat, qui ita seductores et ioculatores sunt, ut certa quoque loca, et vias obsidentes, pretereuntes tantummodo fatigent ac derideant, sola illusione sive tormento contenti.

— — — — — — — — — — — — Alii eorum corda quos ceperunt inani quodam tumore inficiunt. Hos Batueos vulgus nominat.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — Sunt et daemones muti, et surdi. Sunt et incentores libidinis et avaritiae. Sunt nocturni et diurni et meridiani. Sunt etiam, qui per nomina ferarum designantur, ut onocentauri, pilosi, sirenae, lamiae, dracones, et huiusmodi [66]).

An einer anderen Stelle meint er [67]): »Lamiae, sicut dicit liber rerum, est animal magnum, et crudelissimum: nocte sylvas exit, et hortos intrat, arbores frangit . . . . . Hoc autem in eius morso mirabile est (ut Aristo. refert) quod homo sauciatus Lamiae dentibus, non sanatur a morsu, donec rugientis bestiae vocem audierit. Forsitan istae sunt lamiae de quibus Hieremias dicit:

Lamiae nudaverunt mammas . . . Hoc animal Hebraicè vocatur Lidith et Judaei quidem suspicantur unam esse de furiis quae Parcae dicuntur, eo quod nulli parcunt. Audivi quod Lamiae bestiae sunt in oriente, circa partes illas quae continent turrim Babel in campo Sennaar.

Antike und andere Fabelgestalten tauchen auf, wir sind wieder auf antikem Boden. Vincentius fühlt sich zu jeder Tages- und Nachtzeit umgeben von Dämonen aller Art. »Sunt et incentores libidinis et avaritiae... was wir mühsam mit Psychologie und Ethik uns klar zu machen suchen, wird einfach durch Dämonen verursacht gedacht. Die Ursachen menschlicher Leidenschaften und Laster sind eine Sirene, ein onocentaurus, ein draco oder so etwas Ähnliches. Es ist dieselbe wenig exakte, aber phantasievolle Naturbetrachtung, die einst in Griechenland die Gemüter erfüllte, welche der deutsche Dichter so treffend charakterisierte, als er sang:

»Eine Dryas lebt in jedem Baum, aus den Urnen lieblicher Najaden sprang der Ströme Silberschaum.« Dieser Faktor wäre wohl im Mittelalter vorhanden gewesen, aber der zweite, nicht minder wichtige, fehlte, die glänzende Fähigkeit, den strömenden Quell aufzufangen und mit den Mitteln der bildenden Kunst festzuhalten und zu verwerten. Nur unbeholfen schöpften die

[66]) Vincentius spec. mai. I 2, 112. De diversis generibus daemonum.
[67]) II 15, 88.

Werkmeister aus dieser Zauberwelt, die für uns wie ein merkwürdiges Gebilde, das mit den Lehren des Christentums unvereinbar erscheint, aus längst vergangenen heterogenen Zeiten ins Mittelalter herüberragt. Da vollzieht sich aber ein merkwürdiger Prozeß. Was uns heute diametral entgegengesetzt erscheint, was sich nach unserer Ansicht negiert, das verschmolz in der gelehrten und künstlerischen Auffassung des Mittelalters so leicht und einfach, als wären es homogene Größen. Nachdem Vincentius die dracontopedes so exakt als möglich beschrieben hat, da macht seine Phantasie eine leichte Schwenkung und er schreibt an derselben Stelle:

»Credibile est huius generis illum fuisse per quem diabolus Evam decepit, quia, sicut dicit Beda, virgineum vultum habuit, hunc enim diabolus sibi coniungens vel applicans, ut consimili forma mulierem alliceret, faciem ei tantum ostendit, et reliquam partem corporis arborum frondibus occultavit.«[68]).

In der Ausgabe der Werke von Vincentius von 1494 (Venedig) schließt sich noch eine längere Betrachtung an, wie eigentlich die Schlange gesprochen hat (nämlich spiritu diabolico) und der Excurs schließt mit den Worten:

»Est autem ille serpens sicut asina Balaam; sed hoc fuit diabolicum: illud angelicum: boni enim et mali angeli similiter operantur: sicut Moyses et magi Pharaonis.

»Quia, sicut dicit Beda, virgineum vultum habuit«, diese Stelle ist die Brücke, welche zwei Welten verbindet. Beda hat diesen Ausspruch wohl in einem andern Sinn gemacht. Er dachte, daß die Schlange eine freundliche Miene zeige, wie dies aus der Historia Scholastica Petri Comestoris[69]) hervorgeht. Dort heißt es im Kapitel De suggestione demonum in mulierem: »Elegit etiam quoddam genus serpentis ut ait Beda virgineum vultum habens: quia similia similibus applaudunt.«

Eine flüchtige Erinnerung an den Ausspruch seines frommen Vorgängers taucht auch bei Vincentius auf, er geht auf den symbolischen Gedanken zwar ein, aber er verbindet ihn sofort mit dem Fabelwesen und die antike Gestalt hat in der gelehrten Anschauung Eingang gefunden. Aus dem Fabeltier (dracontopes), das eine gewisse Ähnlichkeit mit den früher zitierten Bildungen der Hydra zeigt, ist die Sündenfallschlange geworden. — Dabei war den mittelalterlichen Werkmeistern vollständig freies Spiel gelassen. Der Theologe spricht zwar nur von einem menschlichen Gesicht, da er aber bei der Beschreibung der dracontopedes nur sagt: »in draconum corpus desinentes«, so war nichts im Wege, auch einen menschlichen Oberkörper zu bilden und Gestalten der Schlange zu schaffen, wie sie früher an einigen Beispielen gezeigt wurden. — So klar nun auch Vincentius diese Frage behandelt, so ist doch noch der Vollständigkeit halber einer andern literarischen Quelle zu gedenken, deren Einfluß auf die bildende Kunst schon öfters dargelegt wurde — nämlich des Physiologus. Aus der bekannten mittelalterlichen

---

[68]) II 15, 109. Ausgabe von 1624.

[69]) Fol. V cap. XXII. Ausgabe von 1473.

Naturgeschichte, die auf den kompliziertesten Umwegen Tierbeschreibungen mit Bibelstellen in Einklang zu bringen sucht, käme nur die Stelle über die Viper in Betracht, von der es heißt:

„ἕως ὀμφαλοῦ ἔχουσιν ἀνθρώπου μορφήν, οὐρὰν δὲ ἔχουσι κροκοδείλου".[70])

Wenn man das Wort »Krokodil« nicht zu exakt nimmt, dann liegt es nahe mit Lauchert[71]) an die Beschreibung der Echidna in Hesiods Theogonie v. 297 ss. zu denken, wo die Gestalt wie folgt beschrieben wird:

ἥμισυ μὲν νύμφην ἑλικώπιδα, καλλιπάρῃον, ἥμισυ δ'αὖτε πέλωρον ὄφιν, δεινόν τε μέγαν τε.

Damit hätte man wieder ein literarisches Werk, welches die antike Gestalt — wenn auch verändert — dem Mittelalter zuführte. Man könnte sogar meinen, diese Stelle sei für die anthropomorphe Bildung der Schlange im Sündenfall von größerer Wichtigkeit gewesen, als die Anregung durch Vincentius. Dagegen ist jedoch einzuwenden, daß erstens die Viper im Physiologus nicht mit dem Sündenfall, sondern mit den Pharisäern in Zusammenhang gebracht wird und daß zweitens die Handschriften des Physiologus keineswegs immer die anthropomorphe Bildung der Viper erwähnen. — Während der früher erwähnte »Liber monstrorum«[72]), ferner die lateinische Handschrift A, welche Cahier benützte[73]), sowie Vincentius von Beauvais[74]) diese Bildung der Viper kennen, erwähnen die Übersetzungen und weiteren Redaktionen des Physiologus aus dem 11., 12. und 13. Jahrhundert, welche das Werk so populär gemacht haben, diese anthropomorphe Bildung sehr häufig nicht, z. B. die Dicta Johannis Chrysostomi de naturis bestiarum (11. Jahrh.)[75]), die griechische Handschrift in Smyrna[76]) (11. Jahrh.), der ältere deutsche Physiologus (11. Jahrh.)[77]), der jüngere deutsche Physiologus (12. Jahrh.)[78]), das französische Bestiaire von Pierre (13. Jahrh.)[79]). — Im Zusammenhang mit der Sündenfallschlange erscheint die Viper wohl bei Alexander Neckam, aber er erwähnt nicht, daß sie anthropomorph gebildet war.[80]).

Dadurch tritt der Physiologius — nach unserer Anschauung — als Anregung für die anthropomorphe Gestaltung der Schlange etwas in den Hintergrund gegenüber Vincentius von Beauvais, der die ganze Ange-

[70]) Lauchert, l. c. S. 241.

[71]) l. c. S. 15.

[72]) Index lection. Berolin. aestivar. a. 1863.

[73]) Mélanges d'archéologie II. S. 134 u. Lauchert l. c. S. 90.

[74]) II 15, 113.

[75]) Archiv f. Kunde österr. Geschichtsquellen 1850. II. Bd. S. 565 f. u. Lauchert, l. c. S. 92.

[76]) Josef Strzygowski, Der Bilderkreis des griech. Physiologus. Byzant. Archiv. Heft 2. 1899. S. 98: „Der Physiologus hat in der byzantinischen Kunst niemals den weitgreifenden Einfluß genommen wie im Abendlande".

[77]) Müllenhoff u. Scherer, Denkmäler Nr. LXXXI u. Lauchert l. c. S. 116.

[78]) Lauchert l. c. S. 119.

[79]) Mélanges d'archéologie. II, S. 134.

[80]) Alexandri Neckam de naturis rerum libri duo. Edited by Thomas Wright. S. 187. f. cap. CV.

legenheit weit klarer behandelt. Wir wollen nun keineswegs sagen, daß er allein den anthropomorphen Typus der Sündenfallschlange ins Leben gerufen hat, auch andere Theologen mögen noch da und dort ähnlich gedacht haben. Es sollte nur an einem Beispiel, so klar als möglich, nachgewiesen werden, wie bisweilen die Antike auf das Mittelalter wirken konnte, ohne daß von Seite der mittelalterlichen Werkmeister ein wirkliches Studium der alten Kunstwerke erfolgte. Es ist keineswegs nötig, immer nur eine formale Einwirkung anzunehmen, das verbindende Element konnten bisweilen auch literarische Aeußerungen sein, die in der mittelalterlichen Kunst ähnliche Bildungen schufen, wie sie einst vor mehr als einem Jahrtausend entstanden waren. Man könnte schließlich einwenden, daß in diesem speziellen Falle die Antike kein so besonders wertvolles Element lieferte. Gewiß nicht, wenn man die ersten Bildungen, wie sie früher zitiert wurden, im Auge hat, anders aber, wenn man die späteren Schöpfungen des 15. u. 16. Jahrh. betrachtet, die kaum entstanden wären, wenn das Mittelalter nicht von Jahrhundert zu Jahrhundert getreulich den Typus weitergegeben hätte.[81])

III.

Den kurzen Worten der Bibel über den Sündenfall der ersten Menschen liegt eine dramatisch verwertbare Idee zugrunde, in welcher der Teufel (Schlange) eine große Rolle zu spielen hat. Der Stoff reizte zur dramatischen Bearbeitung und sowohl im Mittelalter, als in späterer Zeit finden sich fast in allen europäischen Sprachen mehr oder minder geglückte literarische Versuche über dieses Thema. Ein klassisches Denkmal des späteren Mittelalters möge die Auffassung der älteren Dichter der Tragödie charakterisieren: Das Adamsspiel, ein anglonormannisches Gedicht des 12. oder 13. Jahrhunderts[82]), das in mehrfacher Beziehung wert wäre, durch Übersetzung weiteren Kreisen zugänglich gemacht zu werden. Es war wohl bestimmt, vor der Kirche aufgeführt zu werden.[83]) Für den Schauplatz der Tragödie werden genaue Angaben gemacht: »serantur odoriferi flores et frondes; sint in eo diverse arbores et fructus in eis dependentes, ut amenissimus locus videatur.« Nun folgen die Szenen: Einführung des Menschen in das

---

[81]) Die häufige Verwendung der menschenköpfigen Schlange im Sündenfall ist wohl die Ursache, daß noch im 18. Jahrhundert diese Bildung als Symbol des Betruges gilt. I. B. Boudard. Iconologie (française, italienne). Parme 1759. 3 Bände, stellt z. B. „Réconciliation" folgendermaßen dar: III, 93. Ce sujet se caractérise par deux femmes qui s'embrassent. L'une tient une branche d'olivier, symbole de paix, et l'autre foule sous ses pieds un serpent à face humaine, qui est l'emblème de la fraude, et de la méchanceté.

[82]) Grass im VI. Bd. der roman. Bibliothek. Die Einleitung bringt die verschiedenen Anschauungen über die Entstehungszeit des Dramas.

[83]) Gröber, Grundriß II_1. S. 712 f.: „Die Aufführung fand vor der Kirche statt, da Gott in sie zurücktritt. Ein erhöhter Teil des Schauplatzes war das Paradies, das durch Vorhänge von zwei davor liegenden Orten abgetrennt war, deren einer die Hölle bedeutete, während auf dem andern die dramatischen Szenen sich abspielten. Zum szenischen Apparat, den eine Bühnenanweisung beschreibt, gehörte eine künstliche Schlange."

Paradies, Verbot, Gott verläßt die Szene; dann folgt das stumme Spiel der Teufel: »demones discurrant per plateas, gestum facientes competentem.« Nun zweimaliger, vergeblicher Versuch, Adam zu verführen; der Teufel kehrt betrübt zu seinen Genossen zurück und hält mit ihnen eine Beratung. Dann folgt die Versuchung der Eva. Der Teufel entfernt sich und das Menschenpaar hält einen Dialog, in dem Eva ihren Gemahl zu überreden sucht.

Vor dem Stichwort: Manjue, Adam! erscheint der Teufel als Schlange: »Tunc serpens artificiose compositus ascendit juxta stipitem arboris vetite. Cui Eva propius adhibebit aurem, quasi ipsius ascultans consilium.« Der Höhepunkt des Aktes ist, was den Teufel als Versucher betrifft, so wohl vorbereitet, daß in dem eigentlichen Moment der Verführung der diabolus ganz gut eine stumme Rolle spielen kann. Das Erscheinen der Schlange war mehr eine Sache der Konvention, das Interesse der Zuschauer konnte diese dritte Person in dem Drama nicht erregen. Maler, Zeichner, Bildhauer waren in einer anderen Situation. In den illustrierten Handschriften war es wohl möglich, manche der geschilderten Szenen genau aufzumalen, aber in den meisten Fällen mußte man sich begnügen, nur einen Teil zu bringen. Die Versuchung Evas und die Szene bei dem Lebensbaum waren die gegewöhnlichen Darstellungen.

Caedmons Metrical Paraphrase of Scripture History [84]) (Oxford, Bodleiana, 10. Jahrh.) bildet eine Ausnahme; mit breiter Behaglichkeit wird hier die Verführung geschildert. Auf einem in zwei Abteilungen zerfallenden Blatte ist unten die Hölle dargestellt, aus welcher der diabolus zum Paradies emporschießt. Oben hat sich die Metamorphose vollzogen, als Schlange spricht er zu Eva. Dann folgt ein zweites Blatt, wo der Teufel in Gestalt eines Engels mit langen Flügeln Eva versucht, auf einem dritten Blatt weist Adam die Frucht zurück und auf einem folgenden spielt sich die Versuchung Adams durch Eva ab, die Schlange fehlt, aber hinter dem Manne steht der Teufel in Engelsgestalt und bestärkt durch eine Handbewegung die eindringliche Rede der Frau.

Die Analogie mit dem oben zitierten Drama ist klar. Es ist interessant, daß im Hildesheimer Psalter, der im 12. Jahrh. in England entstand, ein leichter Anklang an die Illustrationen im Pseudo-Kaedmon sich findet. Unter dem Baum sitzen Adam und Eva, aus den Zweigen schießt der Teufel mit Flügeln nieder und aus seinem Rachen ringelt sich die Schlange hervor mit dem Apfel im Maul, den Eva ergreift. [85]) (Abb. 1) Es könnte auf den ersten Blick scheinen, daß die Miniaturen des Kaedmon eine feine, psychologisch vertiefte Schöpfung seien, indem Satan in Gestalt eines Engels sein Werk vollführt; allein die Bedeutung des Miniators verringert sich, da er ziemlich

---

[84]) Archeologia: or miscellaneous tracts relating to antiquity. XXIV, (1832) Plate LXIV, LXV, LXVI, LXVII und Springer in den Abh. der phil. hist. Classe der k. sächs. G. d. W. 1884. S. 670 f.

[85]) Goldschmidt, Albani-Psalter, S. 27 u. 139. Photographie von F. H. Bödeker in Hildesheim.

treu an dem Text, den ihm der Dichter geboten, festhält. Folgende Stelle aus Kaedmons Genesis[86]) möge dies beweisen:[87])

V. 368.... (Teufel)

»Ach hätte ich doch meiner Hände Gewalt
und dürfte eine Stunde nur aussen sein,
nur eine Winterstunde, dann wollte ich mit dieser Schaar — !
Doch um mich liegen Eisenbande,
mich reibt das Band der Kette: bar bin ich der Macht;
es haben mich so harte Höllenklammern
gar fest befangen!«

Auf Tafel LXXIV unten sieht man eine Teufelsgestalt an Händen und Füßen gefesselt; in voller Übereinstimmung mit dem Gedicht.

V. 442.... »Es begann sich drauf zu gürten ein Gottes Widersacher
fortbeeilt im Schmucke, hatte falschen Sinn,«

V. 489.... »Das wußte da der Leidige gar wohl,
der tückevolle Teufelsbote, der kämpfte wider theueren Herrn.
Er warf sich in eines Wurmes Leib und wand sich dann von außen
um des Todes Baum mit Teufels Kräften.«

Die Illustration auf Tafel LXIV oben entspricht diesen Versen.

Nun erfolgt die vergebliche Versuchung Adams. Die Idee, den Teufel als Engel einzuführen, konnte der Miniator aus der Dichtung entnehmen, denn es heißt:

V. 535. — »Ich weiß, was er mir selbst gebot,
unser Lebensherr, da ich zuletzt ihn sah:
wert sollt' ich seine Worte halten und sie wohl befolgen,
leisten seine Lehre. An deinem Leibe gleichst du
nicht einem seiner Engel, die ich ehe sah,
noch zeigst du mir der Zeichen eines,
die mir aus Treue manchmal sandte
mein Herr aus Huld. Gehorchen mag ich dir drum nicht...«

Als er bei Adam erfolglos vorgesprochen hat, wendet er sich zu Eva »der schön geschaffenen«, und nachdem hier seine Botschaft gewirkt hat, spricht Eva zu Adam:

V. 655. »Adam, mein Fürst! es ist dies Obst so süße,
in der Brust gar lieblich, und dieser Bote schön
ist Gottes guter Engel: an seiner Gürtung sehe ich,
daß er ein Herold ist des Herrn unser,
des Himmelskönigs.«

Auch die Auffassung im Hildesheimer Psalter ist nur eine wörtliche Anlehnung an die Bibel; weil der Maler nicht zeichnen konnte, wie der Teufel aus der Schlange spricht, so machte er es umgekehrt. Solche eingehendere Schilderungen sind aber, wie gesagt, die selteneren. Die Künstler suchten, da sie nicht immer alle Szenen schildern konnten, mit ihren Hilfs-

[86]) Über Kädmons Genesis vergleiche Sievers, Der Heliand und die angelsächsische Genesis, ferner ten Brink, Gesch. d. engl. Lit. 1, S. 51.

[87]) Nach Grein, Dichtungen der Angelsachsen. I. 1857.

mitteln so weit als möglich zu reichen. Auf einer Reihe von Monumenten hält z. B. die Schlange den Apfel im Maul. Die altchristliche Kunst hatte diesen Typus schon gekannt, das Mittelalter übernahm ihn und die neuere Zeit setzte ihn fort. Die folgenden Beispiele von Kunstdenkmälern sollen nur andeuten, daß sich diese Auffassung oftmals findet:

1. Sarkophag aus altchristlicher Zeit. An der linken Schmalseite ist Adam und Eva dargestellt. »Zwischen beiden der Apfelbaum mit Blättern und Früchten. Die Schlange, eine Frucht im Rachen, ringelt sich daran empor.«[88])

2. Die Vivianbibel in Paris. Sündenfall. »Um den Baumstamm windet sich die Schlange, einen Apfel im Rachen, welchen Eva empfängt, während sie einen zweiten Adam, der verlegen (eine Hand vor dem Mund haltend) neben ihr steht, überreicht.«[89])

3. Pollinger Psalterium. München, Hof- und Staatsbibliothek. Cod. lat. 11308 saec. XIII. Sündenfall. Schlange mit deutlich wahrnehmbaren Ohren ringelt sich von unten nach oben um den Baum. Eva nimmt aus ihrem Rachen den Apfel und reicht ihn dem Adam.[90])

4. Biblia pauperum. Lyceum zu Konstanz, um 1300 entstanden. Sündenfall. Adam und Eva beim Baum. Die Schlange ringelt sich von unten nach oben und hält eine Frucht im Maul.[91])

5. Bibel, welche Berchthold Furtmeyer aus Regensburg um 1470 illustrierte. München, Hof- und Staatsbibliothek.[92]) Die Schlange ringelt sich von unten nach oben. Eva nimmt die Frucht aus ihrem Rachen.

6. Tintoretto. Sündenfall. Gemälde, Venedig, Akademie Nr. 43.[93]) Von der Schlange erscheint nur ein furchtbar gebildeter Kopf mit glühenden Augen, die Frucht im weit aufgesperrten Maul. Boshaft blickt die Erscheinung auf das erste Menschenpaar.

Eine zweite Gruppe von Darstellungen trachtet durch phantastische Ausgestaltung der Schlange als Tier dem Gedanken näher zu treten. Es ist ein Ausmalen des schrecklichen oder listigen Tieres, wie es sich auch in der Literatur findet, z. B. im »Sermone« di Pietro de Barsegapè (13. Jahrhundert), wo es heißt:[94])

---

[88]) Ficker, Die altchristlichen Bildwerke im Museum des Laterans. Nr. 161. S. 107.

Arnold Breymann, Adam und Eva. S. 47. Nr. 11. Abbildung bei Garrucci, Storia dell' arte cristiana. tav. 382, 3.

[89]) Anton Springer: „Die Genesisbilder in der Kunst des frühen Mittelalters." Abh. d. philol.-hist. Classe der k. Sächs. G. d. W. 1884 S. 684.

[90]) Gütige Mitteilungen über dieses MS. verdanken wir Herrn Geheimrat Laubmann, München. Josef Kirchner, Die Darstellung d. ersten Menschenpaares i. d. bild. Kunst. S. 73 u. Fig. 12.

[91]) Biblia pauperum zu Konstanz, herausg. v. Laib und Schwarz. 2. Aufl. Tab. 5.

[92]) L. v. Kobell, Kunstvolle Miniaturen. S. 83. Tafel 38. Kirchner l. c. S. 118 u. Fig. 25.

[93]) Thode, Tintoretto 1901. S. 44. Abb. 14. Kirchner, l. c. S. 189 u. Fig. 70.

[94]) Zeitschr. f. rom. Philologie (1891) XV, S. 429 f. C. Salvioni: Il „Sermone" di Pietro da Barsegapè.

v. 106. Lo serpente çe ad Eva
Drita mente la o el'era
Plen de uenin n'era 'l serpente
Tosegoso e remordente
Si porto mala novella . . . . .

Während aber hier die Schlange als giftiges gefährliches Tier geschildert wird, gehen die Verse in Lutwins »Adam und Eva« [95]) mehr auf den listigen Charakter des Tieres ein:

v. 409. Mit der lügen sture
Begunde er also losen,
One truve mit Eva kosen,
Mit dem zagel umbe varen
Und dem glich gebaren,
Als er ir gutes gunde.

Die äquivalenten Mittel der zeichnenden Künste für solche Schilderungen des Symbols sind phantastische Zugaben zu der Tiergestalt (Füße, Ziegenbart); besonders durch Ausgestaltung der Seh- und Hörorgane konnte der listige Charakter zum Ausdruck gebracht werden. Auch die Stellung des Tieres kann zur Charakteristik beitragen, wenn es sich nicht in der konventionellen Form um den Baum ringelt, sondern wie ein Blitz aus heiterem Himmel aus den Blättern und Zweigen niederfährt.

Im folgenden ist eine Reihe von Beispielen beschrieben:

Aus altchristlicher Zeit: Ein Marmorsarg in der Krypta von San Giovanni in Valle zu Verona.[96]) Die Schlange, welche sich um den Baum ringelt, zeigt am Unterkiefer eine Art Ziegenbart.

Aus dem Mittelalter:

1. Flechtgewebe am Kaisermantel in der kais. Schatzkammer zu Wien. Arbeit aus Palermo von 1133.[97]) Aus dem Baume wachsen drei Schlangen mit zwei großen Ohren und Augen hervor. Neben dem Baum stehen Adam und Eva.

2. Biblia 4° Nr. 9 Stuttgart, öffentl. Bibliothek. 13. Jahrh. Genesis-Initiale.[98]) In einer rechteckigen Umrahmung steht im oberen Felde Eva mit dem Apfel und im unteren, durch einen Strich getrennt, eine Schlange, die folgendermaßen gebildet ist. Sie hat einen Kopf mit Ohr und zwei Füße; im Maul trägt sie eine Frucht und ihr Hinterleib endet ornamental.[99]) Anmerkungsweise sei hier noch zweier Denkmale gedacht, die in einem loseren Zusammenhang mit dem Thema stehen. Das erste Denkmal sind die Extern-

---

[95]) Stuttg. liter. Verein Bd. 153. Goedeke, Grundriß I² S. 130: „Lutwin, sonst unbekannter Dichter des 13. Jahrh., vermutlich Oesterreicher."

[96]) Arnold Breymann l. c. S. 79 u. Abb. bei Garrucci tav. 333, 3.

[97]) Zeitschr. f. bild. Kunst 1903. S. 315. E. Kumsch, Mittelalterliche Flechtgewebe, Abb. 8 nach Bock, Kleinodien des hl. röm. Reiches, Tafel 28.

[98]) Goldschmidt, Albani-Psalter. S. 84 Fig. 13.

[99]) Aehnlich erscheint die Viper, abgebildet in einem Bestiaire-Manuscript der Bibliothèque de l'Arsenal, Paris. Abb. in Mélanges d'archéologie II, Pl. XIX. G.

steine aus dem 12. Jahrhundert. Das obere Relief zeigt die Kreuzabnahme, das untere Adam und Eva von einem Schlangentier umgeben.

Kisa[100]) gibt folgende Ergänzung der vorhandenen Überreste des unteren Reliefs: »Der Leib eines Vogels, von welchem die Ansätze der zusammengefalteten Flügel noch deutlich sichtbar sind, setzt sich in zwei schlangenartigen Schweifen fort, welche das Menschenpaar umwinden und an beiden Enden rechts und links mit phantastisch mißgestalteten Köpfen versehen sind. An dem Kopfe rechts sowohl, wie an dem kleinen zur Linken fallen die lang emporstehenden Ohren auf; die Schlange zur Rechten hat außerdem auf dem Rücken Auswüchse in der Art eines Drachenkammes.«

Diese Ergänzungen dürften das Richtige treffen; in den Abbildungen eines Bestiaire aus dem 14. Jahrh. (Bibliothèque nationale Paris)[101]) findet sich ein Drache, der aus einem vogelartigen Leib mit Flügeln besteht und in zwei Hälse mit Köpfen ausgeht. Man braucht sich nur die Hälse verlängert zu denken und man hat das Tier der Externsteine. Das zweite Denkmal ist eine Holztruhe in einem Nebenraum des Domes zu Terracina. M. G. Zimmermann[102]) setzt das Stück in das 11. Jahrh., während Natale Baldorio im Archivio storico dell' arte 1889 glaubt, die Truhe sei eine — einige Jahrhunderte früher von einem Lokalkünstler verfertigte — Kopie eines orientalischen Musters.

Bei einer Szene, die wohl auf den Sündenfall gedeutet werden kann, erkennt man auf dem Baum ein Wesen mit vier Füßen, einem Schwanz, zwei Flügeln und einem menschenähnlichen Kopf.

Denkmäler aus dem 15. und 16. Jahrhundert:

1. Meister des 15. Jahrhunderts, Vorläufer des Lucas Cranach.[103]) Adam und Eva. Zeichnung mit Temperafarben auf einem Lindenholztäfelchen, aber schon stark abgerieben und verputzt. Sammlung Hans Graf Wilczek, Kreuzenstein Nro 19.662. Die Schlange windet sich von unten nach oben, sie zeigt aufrecht stehende Ohren und eine vorgestreckte Zunge.

2. Lucas Cranach d. Ae. Sündenfall. Kupferstich (B 1).[104]) Schlange, zusammengerollt auf einem breiten Baumast, bereit, im nächsten Augenblick niederzufahren. Am Kopf ein Krönchen angedeutet.

3. Palma vecchio. Adam und Eva. Bild in Braunschweig. Die braune Schlange fährt von oben herab, vom Körper nicht viel zu sehen. Sie zeigt spitze hundeartige Ohren und blickt nach Eva.

---

[100]) „Die Externsteine" in Jahrb. d. Ver. v. Altertumstr. im Rheinlande. Heft LXXXXIV (1893), S. 99. Fig. 10.

[101]) Abb. in Mélanges d'archéologie II; Pl. XXV. C H.

[102]) Oberitalische Plastik. S. 16, Abb. 9.

[103]) Handz. alter Meister. Albertina II, 208.

[104]) Abb. Lippmann, Kupferstiche u. Holzschnitte alter Meister. II. 37 und Kirchner l. c. S. 136 u. Fig. 35.

4. Jan Gossaert.[105]) Adam und Eva. Bild in Berlin, k. Gemäldegalerie Nro 661 im Vorrat bewahrt. Schlange nur mit Kopf und wenig Körper sichtbar senkt sich mit aufgerissenem Maul nieder.

5. Jan Brueghel und P. P. Rubens. Adam und Eva.[106]) Bild im Haag, Mauritshuis. Nro 253. Die Schlange windet sich um den Baumast und senkt den Kopf mit den langen, fleischigen, grünlichbraunen Ohren. Im Maul hält sie einen kleinen Zweig mit Äpfeln.

6. Rembrandt.[107]) Adam und Eva. Kupferstich signiert 1638 (B. 28). Der Künstler hat hier eine großartig wirkungsvolle Szene geschaffen. Die Schlange ist ein riesiges Ungeheuer mit mächtigen Flügeln, einem phantastischen Kopf mit Rüssel und Haaren. Schwerfällig windet sich die Gestalt mit ihren Krallen-Füßen am Baumstamm empor und die Wirkung wird noch dadurch erhöht, daß das Tier am Rande des Blattes erscheint und es dem Beschauer überlassen bleibt, es nach seiner Phantasie zu ergänzen.

Es fehlt nicht an künstlerisch wirkungsvollen Darstellungen des Symbols in der späteren Kunst, wenn sich auch der Künstler beschränkt, die Schlange als Tier zu geben.

Ein ganz andrer Spielraum aber eröffnet sich der künstlerischen Lösung des Problems, sobald die Schlange anthropomorph gebildet wird, sei es nun, daß sie einen Menschenkopf oder einen weiblichen oder kindlichen Körper trägt. Die Künstler des 15., 16., 17. Jahrh. konnten mit Hilfe dieses Motivs die Szene ganz anders zur Wirkung bringen; die biblische Erzählung tritt in den Hintergrund, die dritte Figur wird ein maßgebender Faktor, deren Blick und Gestus die Szene der Hauptfiguren unterstützt. Die verhältnismäßig einfachen Bildungen dieser Art im Mittelalter wurden unter der Hand der späteren Meister fruchtbare Motive, die nicht zufällig, sondern in der Absicht, den Vorgang psychologisch zu vertiefen, angewendet und ausgebildet wurden. Den Beweis, daß hier keine moderne Empfindung und Interpretation in das Kunstwerk hineingetragen wird, erbringen literarische Bearbeitungen. des Sündenfalls. Le Mistère du viel Testament (15. Jahrh.) enthält nach einem Manuskript der Bibliothek von Troyes[108]) folgende Stelle: Die Teufel beraten sich und Satan erklärt:

[1045] G'iray en guise d'un serpent
Huy brasser ung tel apparel
Que jamais jour de son vivant
N'en trouvera point de parel

---

[105]) Kirchner, l. c. S. 158 u. Fig. 53.

[106]) Kirchner, l. c. S. 204 u. Fig. 80 u. Nachrichten von Dr. W. Martin im Haag, ferner Catalogue raisonné des tableaux et des sculptures 1893. S. 348: „Les figures d'Adam et d'Ève sont de la main de Rubens; le paysage et les animaux qui l'animent sont de Jan Brueghel de Velours.

[107]) Dimitri Rovinski, L'oeuvre gravé de Rembrandt und Kirchner l. c. S. 210, Fig. 81.

[108]) James de Rothschild, Le Mistère du viel Testament. Paris 1878, Band I, S. L f. Rothschild glaubt diese Stelle vor v 1014 einschieben zu müssen, da im gedruckten Texte die Beratung der Teufel und die Entsendung des Satans fehlt.

und etwas später folgt die Äußerung des Satans:

[1069] J'aray visage de pucelle
Pour demonstrer toute doulceur,
Mais ma queue (coue) poignante et mortelle
Luy brassera autre saveur;

Während sich diese charakteristischen Verse in dem Text, der von Pierre le Dru gegen 1500 gedruckt wurde, nicht finden, kommt hier dagegen nach Vers 1045 folgende szenische Anweisung:

Icy doit estre Sathan vestu d'un habit en manière de serpent et le visage de pucelle.

Ähnlich, wenn auch weniger charakteristisch, vollzieht sich die Szene in einem niederdeutschen Schauspiel aus dem 15. Jahrhundert »Der Sündenfall« [109]). Zuerst Beratung der Teufel:

956 Det paradîs wil ek nu soken,
Ik will noch dallink wene bekloken.
Ek hebbe rede eine wîse dacht,
Wie mîn wille scal wêrden vullenbracht.

Lucifer intrat paradisum et ascendit arborem vel aliud nomine ipsius et dicit serpens in specie virginis.

Diese Beispiele ließen sich unschwer vermehren, allein sie genügen, um die Auffassung der Szene in der Literatur zu charakterisieren; eine Auffassung, die mit jener kongenial ist, die einzelne Meister der bildenden Kunst der späteren Zeit mit ihren Hilfsmitteln zum Ausdruck brachten.

Aus der kurzen, keineswegs vollständigen Übersicht von Werken, die am Schluß dieses Abschnittes angefügt ist, seien einige Beispiele zu weiterer Ausführung zitiert, ohne daß in der Anordnung eine Klimax beabsichtigt ist; jede Schöpfung kann individuell betrachtet werden und Vergleiche sollen nicht ein Werk auf Kosten anderer bevorzugen.

Die Bildungen des Mittelalters sind schon an anderer Stelle erwähnt worden; hier mögen nur einige Werke der späteren Zeit herangezogen werden.

In der Brancaccikapelle in Florenz schwebt über dem ersten Menschenpaar ein lange Schlangengestalt mit einem Frauenkopf; das fabelhafte Wesen taucht mystisch aus dem Hintergrund hervor, aber nichts verrät in den schön geformten Zügen des Frauengesichtes die aktive Teilnahme an der Tragödie, die sich hier abspielt.

Wärmstes Interesse hat Hugo van der Goes der Schlange auf seinem Bilde [110]) (Abb. 2) entgegengebracht. Von der Schlangenform ist nicht viel geblieben. Ein eidechsenartiges Tier mit einem langen Schwanz, das einen dunkelblonden Frauenkopf trägt. Im Kolorit ist dagegen alles aufgeboten, um den Eindruck der schillernden trügerischen Schlange festzuhalten. Stahlblauer Rücken, hellgelber Bauchteil mit zart verlaufenden rotvioletten Tönen, der Schweif und die Vorderfüße sind rotviolett, duftig und fein ist der Übergang

[109]) Nach der Ausgabe von Schönemann, Hannover 1855.
[110]) Sündenfall. Wien, kais. Gemäldegalerie, Nr. 631.

der gelben Bauchfarbe zu der menschlichen Halspartie. Mit den Vordertatzen klammert sich das aufrecht stehende Tier am Lebensbaum fest und blickt mit gespanntem Ernst auf die Szene. Es ist kein Accidens, es ist die den Blick und die Bewegung des Paares motivierende Erscheinung. Wenn wir im Anschluß an dieses Werk Michelangelos Schöpfung in der Sixtinischen Kapelle näher betrachten, so geschieht es, weil seine Auffassung einen prinzipiellen Unterschied gegen jene des Niederländers verrät. Dieser gibt den Endpunkt des Dramas, der Dämon wartet fieberhaft gespannt, ob sein wohl inszeniertes Werk von Erfolg gekrönt sein wird. Der Maler setzt die Exposition als bekannt voraus; gleich wie in der anglonormannischen Dichtung des 12. Jahrhunderts hat sich alles schon abgespielt und der Teufel ist bloß erwartungsvoller Zuschauer. Anders Michelangelo: er hat noch eine frühere Szene mit der letzten verknüpft, die rasche Handbewegung und Kopfwendung drücken die Überredung aus. Es ist ein ganz ausgebildetes Weib bis herab zum Oberschenkel; die Endung in eine Schlangenform hat nichts Auffälliges, da im Gesichtsausdruck und in der komplizierten Körperhaltung so viel Schlangenhaftes, Akrobatenartiges liegt, um die unorganische Zusammenfügung glaubhaft zu machen. Auch wer abgesehen von der Tradition dieses Bild nur als dramatische Szene betrachtet, muß in dem weiblichen Körper das schlangenhaft Verführerische fühlen.

So gefährlich es auch oft ist, aus den Schöpfungen der Meister dieser Zeit Ideen herauslesen zu wollen, so dürfte doch nicht etwas hineingetragen sein, was nicht vorhanden war, wenn wir in Tizians Sündenfall [111]) (Abb. 3) die Verkörperung einer neuen Auffassung des Schlangentypus erkennen. Er gibt einen Amor mit zwei Schlangenfüßen, der leicht am Baum der Erkenntnis vorüberhuscht. Wollte er mit dieser lockenden Puttengestalt dem Symbol näher kommen, indem er damit die Liebe versinnbildlicht? Der Amor bricht den Apfel und blickt gespannt auf Adam und nicht auf Eva.

Zum Schluß möge ein Werk der modernsten Kunst genannt sein, das demselben Gegenstand eine psychologisch tiefere Deutung gibt: eine Radierung von Klinger in dem Cyclus »Eva und die Zukunft« Op. III. 3. Eva als nacktes schönes Weib steht mit dem Apfel in der Hand vor einem Baum, aus dessen Ästen sich die Schlange zu ihr herabsenkt und ihr einen Spiegel vorhält; auf den Fußspitzen erhoben betrachtet das erste Weib wohlgefällig sein anmutiges Spiegelbild. Die Erkenntnis, welche Eva von der Schlange empfängt, der symbolische Apfel, ist hier anschaulich gegeben: durch die weibliche Eitelkeit kam die Sünde in die Welt, stolz auf ihre Schönheit verlockt Eva den Mann zum Bösen. Klingers Schöpfung läßt aus dem alten Symbol eine Quelle neuer Gedanken fließen; der Künstler greift nach seiner Individualität auf den Grund des Symbols zurück, und dieses, ein Endpunkt langer Reflexion, wird zum Ausgangspunkt neuer Ideengänge.

Im folgenden ist eine Übersicht über die Sündenfalldarstellungen aus

---

[111]) Madrid, Prado Nr. 456.

[112]) Max Schmid, Klinger, 1901. S. 34—36, Abb. 45.

der Zeit vom 15. bis zum 17. Jahrhundert mit anthropomorpher Bildung der Schlange gegeben.

Gemälde, Fresken und Miniaturen.

1. Masaccio, Adam und Eva, Fresko in Florenz, Chiesa del Carmine, Brancaccikapelle.

2. Mantegna. Madonna della Vittoria. Bild in Paris, Louvre Nr. 251. Auf dem Throne ist eine Sündenfalldarstellung; die Schlange ringelt sich von unten nach oben und trägt einen menschlichen Kopf.

3. Raffael. Sündenfall. Fresko, Rom, Vatikan, Stanza della segnatura. Der menschliche Oberkörper der Schlange ist vom Blattwerk beschattet. Sie hält sich am Baumstamm, der die Verbindungsstelle zwischen Tier und Menschenkörper überdeckt, fest und blickt gespannt und ernst auf Adam. Eine aktive Teilnahme kommt nicht zur Darstellung, nur in dem Festhalten am Baumstamm spricht sich eine gewisse Intensität des Interesses aus, welche den Ausdruck des Gesichtes hebt.

4. Schule Raffaels. Sündenfall. Fresko in Rom. Loggien im Vatikan.[113]) Ein gewaltiger Schlangenleib, gleich einer Riesenschlange, mit wohl frisiertem Frauenkopf, windet sich um den Baum; das Unförmige des Körpers läßt den Kopf doppelt zierlich und verführerisch erscheinen.

5. Michelangelo. Sündenfall, Fresko in der Sixtinischen Kapelle, Rom.

6. Tizian. Sündenfall. Bild in Madrid. Prado Nr. 456.[114])

7. Hugo van der Goes. Sündenfall, Bild in Wien, kais. Gemäldegalerie Nr. 631.[115])

8. Im Breviarium Grimani, Venedig, Markusbibliothek[116]), findet sich folgende Darstellung. Ein Kind steht neben dem Baum des Paradieses, an dem es sich festhält, und blickt gespannt auf die Szene. Der Fuß zeigt Schwimmhäute zwischen den Zehen. Am Hinterkörper wird ein Schwanz sichtbar. Die Darstellung ist mit jener von Hugo van der Goes zu vergleichen.

9. Hendrik Goltzius. Adam und Eva. Bild in Petersburg, Ermitage, datiert vom Jahre 1608.[117]) Die Schlange, deren Schwanz sich um den Baum windet, hat einen aus dem dichten Blätterwerk hervorlugenden Kinderkopf.

10. Lucas Cranach der Ältere. Paradies. Bild in Wien, kais. Gemäldegalerie, Nr. 1462 (1530)[118]). Die Darstellung des Sündenfalls ist in den Hintergrund des Bildes geschoben, aber die Bildung des Oberkörpers als menschliche Gestalt ist zu erkennen.

---

[113]) Hermann Dollmayr: „Rafaels Werkstätte“ im Jahrb. d. kunsth. Sammlg. d. Allerh. Kaiserhauses 1895, S. 295 nennt als Autor der Fresken bis zur 10. Arkade G. F. Penni.

[114]) Gronau, Tizian. S. 182: „Sündenfall ein ganz spätes Werk. Durch Beschädigungen jammervoll entstellt.“

[115]) Kirchner, l. c. S. 156 u. Fig. 51.

[116]) Tafel XLV in der Ausgabe von Mas-Latrie, 1878. Vgl. auch Beer l. c. S. 338

[117]) Gütige Mitteilungen über dieses Bild verdanken wir dem Conservator Somoff.

[118]) Kirchner S. 129. Fig. 30.

Handzeichnungen, Holzschnitte und Kupferstiche.

1. Dürer. Sündenfall. Handzeichnung bez. 1510. Albertina, Inv. Nr. 3124. 30:22·2.[119]) Die Schlange zeigt einen gekrönten menschlichen Kopf und weiblichen Busen. Sie beugt sich wie zur Rede nieder zu dem Menschenpaar, doch kommt die Gestalt nicht sehr zum Ausdruck. (Nur Studie.)

2. Im »Belial, processus Luciferi contra Jesum Christum Judice Salomone« von Jakob von Teramo (1349—1417) 1472 bei Zainer, Augsburg, in erster deutscher Ausgabe erschienen. Sündenfall.[120]) Holzschnitt. Die Schlange ringelt sich am Baum empor und zeigt einen Menschenkopf mit Krone.

3. In dem Werke »Bereittung zu dem heili|gen sacrament mit andech|tigen betrachtungen und | gebetten vor und nach. 8⁰ (ohne Jahr) Basel. Johannes Amerbach.[121]) Die Schlange ringelt sich am Baum empor und zeigt einen Menschenkopf mit Krone.

4. Im »Speculum humanae salvationis«, um 1470, bei Günther Zainer, Augsburg gedruckt. Holzschnitt.[122]) »Versuchung der Eva«. Eva steht beim Baum, zu ihr kommt die Schlange in folgender Gestalt: ein menschlicher Körper, der Kopf mit einer Krone geschmückt, am Rücken Flügel, nur die Füße unterhalb der Kniee endigen in eine Schlange. Dieses merkwürdige Gebilde hält den Apfel und deutet listig auf ihn. Niemand denkt bei dieser Darstellung an das Tragische der Situation; der Illustrator, der gewiß von dem Ernst der Aufgabe erfaßt war und der etwas besonders Eindrucksvolles machen wollte, hat mit diesem phantastischen, auf der Erde rutschenden Wesen eher eine humoristische Wirkung erzielt.

5. Hans Holbein d. J. Sündenfall.[123]) Holzschnitt im Totentanz. Die Gestalt hat sich mit dem Schlangenteil im Geäst des Lebensbaumes aufgehängt und der Frauenkopf hängt zum Boden nieder, als wollte er eindringlichst zu Eva sprechen, die bequem gelagert auf der Erde liegt.

6. Marc Antonio Raimondi. Adam und Eva. Nach Rafael. Kupferstich. (B. 1.) Auf dem Baume hoch oben erscheint die Schlange mit einem Frauenkopf, der auf die Szene herunterblickt, aber durch den Baumast etwas verdeckt wird.

Skulptur.

1. Jacopo della Quercia. Sündenfall. Relief am Hauptportal von S. Petronio in Bologna. Die Schlange windet sich von unten nach oben um den Baum und zeigt einen menschlichen Kopf.[124]) Sie blickt zu Eva empor, Adam steht etwas entfernt.

---

[119]) Handzeichnungen aus der Albertina IV, 410 und Kritisches Inhaltsverzeichnis.

[120]) Muther, Die deutsche Buchillustr. d. Gothik u. Frühren. I, S. 10 u. II, Taf. 12.

[121]) Weisbach, Die Baseler Buchill. des 15. Jahrh. Tafel XIV. 21, S. 44.

[122]) Muther l. c. I. S. 8 u. II, Taf. 7.

[123]) Abb. in Bd. X der Liebhaber-Bibl. alter Illustratoren.

[124]) Cornelius, Jacopo della Quercia. 1896. S. 134 u. Abb. 23. Die Ausschmückung des Portals begann 1425.

2. Lorenzo Ghiberti. Sündenfall. Relief an der östlichen Tür des Baptisteriums in Florenz. Die Schlange windet sich von unten nach oben um den Baum und hat einen menschlichen Kopf. Sie blickt gegen Eva.

Kunstgewerbe.

Ofenkacheln. (1500—1520). Bunt glasiert, von einem Ofen aus der Sakristei der Stefanskirche in Wien. Nürnberg, Germ. Nationalmuseum. Sündenfall. Die Schlange ringelt sich empor und der Kopf mit langen Haaren sieht gegen Adam.[125])

[125]) A. Essenwein, Kunst- u. Kulturg. Denkmale des germ. Nat. Museum. 1877 Taf. LXXII.

NAMEN- UND SACHREGISTER.

Açoka, 4.
Adamsspiel, 20.
Ajantâ, 4.
Amor, 28.
Antelami, Benedetto, 9.
Asina, Balaam, 18.

Barsegapé, 23.
Beda, 18.
Bestiarien, 10, 19, 25.
Breviarium Grimani, 29.
Bronzerelief, 14.
Brueghel, Jan, 26.

Calener Schale, 12.
Cranach d. Ae., Lucas, 25, 29.

Dracones, 16, 17.
Dracontopedes, 16, 17, 18.
Dürer, Albrecht, 30.

Echidna, 11, 12, 15, 19.
Encyclopädie, chinesische, 3.
Engel, 21, 22.
Externsteine, 24, 25.

Flechtgewebe, 24.

Gemmen, 11.
Ghiberti, Lorenzo, 31.
Giganten, 10, 11, 14, 16.
Goes, Hugo van der, 27, 29.
Gokou yn, 3.
Goltzius, Hendrik, 29.
Gossaert, Jan, 26.

Herakles und Hydra (Echidna), 11, 12, 13, 14, 15, 17.
Hesiod, 11, 19.
Holbein d. J., 30.
Holzschnitte 30.
Holztruhe in Terracina, 25.
Homer, 6.
Horaz, 7.
Hydra, 4, 11, 12, 13, 14, 15.

Kentaur, 6.
Klinger, Max, 28.
Krokodil, 19.
Krone, 30.

Lamiae, 16, 17.
Lidith, 17.

Mantegna, 29.
Marienstatuette, 10.
Masaccio, 27, 29.
Michelangelo, 28, 29.
Miniaturen, 5, 7, 8, 9, 11, 21, 22, 23, 24, 25.
Mistère du viel Testament, 26.
Münzen, 11, 14, 15.
Mysterien, 10.
Mythos, antiker, 6, 10, 15, 16.
Mythologie, germanische, 10.

Nâga, 3, 4, 12.
Nikanderhandschrift, 11

Ofenkacheln, 31.
Onocentaurus, 17.

Palma vecchio, 25.
Penni, G. F., 29.
Physiologus, 5, 6, 10, 18, 19.
Pi, 3.
Plaquetten, 15.

Quercia, Jac. della, 30.

Raffael, 29.

Raimondi, 30.
Reconciliation, 20.
Rembrandt, 26.
Rubens, 26.

San sai dzou ye, 3.
Sarkophage, 12, 13, 14, 15, 23, 24.
Shan hai king, 3.
Sirene, 6, 17.
Sündenfall (Schauspiel), 27.

Tintoretto, 23.
Titanen, 11.
Tizian, 28, 29,
Tou yn, 3.
Typhon, 11.

Verduner Altar, 8.
Viper, 5, 19.

Ziegenbart, 24.

ORTSVERZEICHNIS.

Ajantâ (Adschantâ).
Grottentempel, Fresken, 4.
Athen.
Ethnikon Museum, Sarkophag, 12.

Berlin.
Kg. Gemäldegalerie, Bild von Jan Gossaert, 26.
Bologna.
S. Petronio, Relief von Jacopo della Quercia, 30.
Bonn.
Provinzialmuseum, römisches Bronzereliefs, 14.
Braunschweig.
Gemäldegalerie, Bild von Palma vecchio, 25.

Cöln.
Sammlung Oppenheim, Marienstatuette, 10.

Florenz.
Baptisterium, Relief von Ghiberti, 31.
S. Maria del Carmine, Fresko von Masaccio, 27, 29.
Giardino Boboli, Sarkophag, 13.
Uffizien, Sarkophag-Platte, 14.

Gent.
Bibliothek, Imperatoris Justiniani Institutiones, 5.

Haag.
Mauritshuis, Bild von Jan Brueghel und Rubens, 26.
Hildesheim.
Godehardskirche, Albani-Psalter, 21, 22.

Klosterneuburg.
Stiftskirche, Verduner Altar, 8.
Konstanz.
Lyceum, Biblia pauperum, 23.
Kreuzenstein.
Sammlung Hans Graf Wilczek, Zeichnung von einem Vorläufer des Lucas Cranach, 25.

London.
British Museum, Psalter der Königin Marie, Reg. 2, B. VII, 8.
South Kensington Museum, Plaquette, 1560.

Madrid.
Prado, Bild von Tizian, 28, 29.
München.
Hof- und Staatsbibliothek, Pollinger Psalterium, 23.
— — Bibel von Berchthold Furtmeyer, 23.

Nürnberg.
Germanisches Museum, Ofenkacheln aus der Sakristei der Stefanskirche in Wien, 31.

Oxford.
Bodleian library, Bible moralisée M. S. Bodlei, 270 b, 9.
— — Caedmons Metrical Paraphrase of Scripture History, 21.

Paris.
Bibliothèque nationale, Bestiaire aus dem 14. Jahrhundert, 25.
— — Bibel, italienisches Manuskript, 8.
— — Bible moralisée, Ms. français 167, 9.
— — Vivianbibel, 23.
— — Nikanderhandschrift, 11.
Louvre, Calener Schale, 12.
— Bild von Mantegna, 29.
— Sarkophag-Platte, 14, 15.
Parma.
Baptisterium, Reliefs von Benedetto Antelami, 9.
Petersburg.
Ermitage, Bild von Hendrik Goltzius, 29.
Prag.
Universitätsbibliothek, codex V, C. 15, 5.

Remagen.
Pfarrhausportal, Relief, 9.
Rom.
Lateran, Sarkophag aus altchristlicher Zeit, 23.
Kapitolinisches Museum, Fragment einer Statue des die Hydra tötenden Herakles, 13.
Museo Torlonia alla Lungara, Sarkophag, 13.
Vatikan, Fresko in der Sixtinischen Kapelle von Michelangelo, 28, 29.
— Fresko in der Stanza della segnatura von Raffael, 29.
Vatikan, Fresko in den Loggien aus der Schule Raffaels, 29.
— Platte von einem Sarkophag, 14, 15.
Villa Albani, Fragment (Sarkophag?), 14.

Stuttgart.
Oeffentliche Bibliothek, Biblia Nr. 9, 24.

Terracina.
Dom, Holztruhe, 25.

Venedig.
Akademie, Bild von Tintoretto, 23.
Markusbibliothek, Breviarium Grimani, 29.
Verona.
S. Giovanni in Valle, Marmorsarg, 24.

Wien.
Albertina, Handzeichnung von Albrecht Dürer, 30.
Kais. Gemäldegalerie, Bild von Hugo van der Goes, 27, 29.
Hofbibliothek, Holländische Bibel Nr. 2771, 9.
— Lateinischer Psalter. cod. 1100, 5, 7.
— Französische Bibel Nr. 1179, 8.
— Bilderbibel mit französischem Text cod. 2554, 8.
Kais. Schatzkammer, Flechtgewebe am Kaisermantel, Arbeit aus Palermo, 24.
Würzburg.
Universität, Herakles und die Hydra (Torso) 13.

LITERATURVERZEICHNIS.

Boudard, J. B., Iconologie (française, italienne), Parme, 1759.
Breymann, Arnold, Adam und Eva in der Kunst des christlichen Altertums. Wolfenbüttel, 1893.
Brink, Bernhard ten, Geschichte der englischen Literatur I. Berlin, 1877.
Cohen, H., Description historique des Monnaies frappées sous l'empire romain. Paris und London, 1859–68.
Collignon, Maxime, Geschichte der griechischen Plastik. Uebersetzt von E. Thraemer. Straßburg, 1897.
Comestor, Petrus, Historia Scholastica. 1624.
Cornelius, Karl, Jacopo della Quercia. Halle, 1896.
Drexler, C., der Verduner Altar. Wien, 1903.
Essenwein, A., Kunst- und kulturg. Denkmale des Germanischen Nat.-Museums. Nürnberg, 1877.
Fergusson, James. Tree and Serpent Worship. 1868.
Ficker, Joh., Die altchristlichen Bildwerke im christlichen Museum des Laterans. Leipzig, 1890.
Garrucci, Storia dell' arte cristiana. Prato, 1873—80.
Goedeke, Karl, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung. 2. Aufl. Dresden, 1884.
Goldschmidt, A., Der Albani-Psalter in Hildesheim und seine Beziehung zur symbolischen Kirchenskulptur des XII. Jahrhunderts. Berlin, 1895.
Grein, Michael, Angelsächsische Dichtungen. Kassel, 1857—59.
Griffiths, John, The Paintings in the Buddhist Cave Temples of Ajantâ. London, 1897/8.
Gröber, Max, Gustav, Grundriß der romanischen Philologie. Straßburg, 1886/98.
Gronau, Georg, Tizian. Berlin, 1900.
Grünwedel, Albert, Buddhistische Kunst in Indien. Berlin, 1900.
Helbig, Wolfgang, Führer durch die öff. Samml. in Rom. 2. Aufl. Leipzig, 1899.
Imhoof-Blumer, Monnaies grecques. Paris, 1883.
Imhoof-Blumer und Otto Keller, Tier- und Pflanzenbilder auf Münzen und Gemmen. Leipzig, 1889.
Kirchner, Joseph, Die Darstellung des ersten Menschenpaares in der bildenden Kunst. Stuttgart, 1903.
Kobell, L. v., Kunstvolle Miniaturen und Initialen. 2. Aufl. München, 1892.
Kraus, F. X., Geschichte der christlichen Kunst. Freiburg i. B. 1896/97.
Lamprecht, Karl, Initial-Ornamentik des VIII. bis XIII. Jahrhunderts. Leipzig, 1882.
Lauchert, Friedrich, Geschichte des Physiologus. Straßburg, 1889.

Lehfeldt, Paul, Die Bau- und Kunstdenkmäler des Reg.-Bez. Koblenz. Düsseldorf, 1886.
Maeterlinck, L., Le genre satirique dans la peinture flamande. Brüssel, Antwerpen, Libr. Néerlandaise, o. J.
Migeon, Gustave, L'exposition rétrospective de l'art décoratif français. Paris, 1900.
Migne, Jacques, Paul, Patrologiae cursus completus. 1844. f.
Molinier, E., Les Plaquettes. Paris, 1886.
Müller, Sophus, Die Tierornamentik im Norden. Hamburg, 1881.
Muther, Richard, Die deutsche Bücherillustration der Gotik und Frührenaissance. München, 1884.
Omont, Henri, Fac-similés des Miniatures des plus anciens Manuscrits Grecs de la Bibliothèque nationale du VI. au X. siècle. Paris, 1902.
Piper, Ferdinand, Mythologie und Symbolik der christl. Kunst. Weimar, 1847—51.
Robert, Karl, Antike Sarkophag-Reliefs III. Berlin, 1897.
Rovinski, Dimitri, L'œuvre gravé de Rembrandt. St. Petersburg, 1890.
Schäfer, Godeh., Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos. Trier, 1855.
Schmid, Max, Max Klinger. Bielefeld u. Leipzig, 1901.
Sievers, Eduard, Der Heliand und die angelsächsische Genesis. Halle, 1875.
Thode, Henry, Tintoretto. Bielefeld u. Leipzig, 1901.
Tychsen, Claus Gerhardus, Physiologus Syrus seu Historia animalium XXXII. Rostochii, 1795.
Vincentius, Bellovacensis, Speculum quadruplex. Douai, 1624, ferner Ausgabe Venedig, 1494.
Weicker, G., Der Seelenvogel in der alten Literatur und Kunst. Leipzig, 1902.
Weisbach, Werner, Die Baseler Buchillustration des XV. Jahrhunderts. Straßburg, 1896.
Zimmermann, Max Gg., Oberitalische Plastik im frühen und hohen Mittelalter. Leipzig, 1897.

Abhandlungen d. phil. hist. Classe d. k. sächs. Gesellschaft d. Wissenschaften. 1884.
Allgemeine Zeitung (Beilage). München, 1894.
Annales archéologiques. I.
Archivio storico dell' arte. 1889.
Berichte und Mitteilungen des Altertums-Vereins zu Wien. 1860.
Gazette archéologique. 1875.
Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses. 1895.
Jahrbuch des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande. 1893, 1894.
Journal of Indian Art and Industry. VIII.
Kunst und Kunsthandwerk. 1902.
Nineteenth century and after. N° CCCX.
Repertorium für Kunstwissenschaft. XII.
Römische Mitteilungen. X.
Verhandlungen deutscher Philologen. Görlitz, 1889.
Zeitschr. f. bild. Kunst. 1903.

Ausgaben von Handzeichnungen, Kupferstichen und Miniaturen.

Archeologia: or miscellaneous tracts relating to antiquity. XXIV. 1832.
Biblia pauperum, herausgegeben von Laib und Schwarz. 2. Auflage.

Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen, herausgegeben von Joseph Schönbrunner und Joseph Meder. II. Bd.
Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister, herausgegeben von der Direktion der Reichsdruckerei unter Mitwirkung von Dr Fr. Lippmann. Berlin, 1891—1900.

Ausgaben von Denkmälern der älteren Literatur.

Adamsspiel, herausgegeben im VI. Bd. der romanischen Bibliothek.
Le «De Monstris» chinois et les bestiaires occidentaux in Revue archéologique. XXXI.
Le Mistère du viel Testament, herausgegeben von James de Rothschild. Paris, 1878.
Le Roman de Brut par Wace . . . publié par Le Roux de Lincy. Rouen, 1836.
Liber monstrorum, herausgegeben im Index lection. Berolin. aestivar. a. 1863.
Lutwin, Adam und Eva, herausgegeben im 153. Bd. d. Stuttg. liter. Vereins.
Otia Imperialia Gervasii Tilleberiensis in Mon. Germ. S S. XXVII.

Physiologus. Ausgaben:

im Archiv für Kunde österr. Geschichtsquellen. 1850, II. Bd.
im Byzantinischen Archiv. 1899. Heft 2.
in Denkmälern N° LXXXI von Müllenhoff und Scherer.
bei Lauchert, Geschichte des Physiologus.
bei Cahier et Martin, Mélanges d'archéologie. II.
Alexandri Neckam, de naturis rerum libri duo, edited by Thomas Wright. London, 1863.
«Sermone di Pietro de Barsegapè», herausgegeben in Zeitschrift für romanische Philologie. XV.
«Sündenfall», niederdeutsches Schauspiel des 15. Jahrhunderts, herausgegeben von Schönemann. Hannover, 1855.

BERICHTIGUNG.

Auf Seite 15 Anmerkung 60 soll es statt «in South Kensington» «im South Kensington Museum» heißen.

TAFELN.

Abb. 1. Adam und Eva; aus dem Albani-Psalter.

Hildesheim, St. Godehardskirche.

(Nach einer Aufnahme von F. H. Bödeker, Hildesheim.)

Abb. 2. Hugo van der Goes: Der Sündenfall.
Wien, kaiserliche Gemäldegalerie.
(Nach einer Orginalaufnahme von Hanfstängel, München.)

Abb. 3. Tizian: Der Sündenfall.

Madrid, Prado.

(Nach einer Aufnahme von J. Laurent & Co., Madrid.)

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES.

1. Heft. Studien zur Geschichte der spanischen Plastik. Juan Martinez Montañes — Alonso Cano — Pedro de Mena — Francisco Zarcillo. Von Prof. Dr. *B. Haendcke.* Mit elf Tafeln. 3. —

2. Michelozzo di Bartolommeo. Ein Beitrag zur Geschichte der Architektur und Plastik im Quattrocento. Von Dr. *Fritz Wolff.* 4. —

3. Die Antike in der bildenden Kunst der Renaissance. I. Die Antike in der Florentiner Malerei des Quattrocento. Von Dr. *Emil Jaeschke.* 3. —

4. Des Marcus Vitruvius Pollio Basilika zu Fanum Fortunae. Von Dr. *Jakob Prestel.* Mit 7 Tafeln in Lithographie. 6. —

5. Altchristliche Ehedenkmäler. Von Dr. *Otto Pelka.* 4 Lichtdrucktafeln. 8. —

6. Die Darstellung der Anbetung der hl. drei Könige in der toskanischen Malerei von Giotto bis Lionardo. Von *Neena Hamilton.* Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

7. Die Kirchenthür des heiligen Ambrosius in Mailand. Ein Denkmal frühchristlicher Skulptur. Von *Adolph Goldschmidt.* Mit 6 Lichtdrucktafeln. 3. —

8. Die Baugeschichte des jüdischen Heiligthums und der Tempel Salomons. Von Dr. *Jakob Prestel.* Mit VII Tafeln auf zwei Blätter. 4. 50

9. Giottos Schule in der Romagna. Von *Albert Brach.* M. 11 Lichtdrucktaf. 8. —

10. Die Anfänge christlicher Architektur. Gedanken über Wesen und Entstehung der christlichen Basilika. Von *Felix Witting.* Mit 26 Abbildungen im Text. 6. —

11. Das Porträt an Grabdenkmalen; seine Entstehung und Entwickelung vom Altertum bis zur italienischen Renaissance. Von Dr. *Reinhold Freiherr von Lichtenberg.* Mit 44 Lichtdrucktafeln. 15. —

12. Die Darstellungen des fra Giovanni Angelico aus dem Leben Christi und Mariae. Ein Beitrag zur Ikonographie der Kunst des Meisters. Von Dr. *Walter Rothes.* Mit 12 Lichtdrucktafeln. 6. —

13. Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken nebst den verwandten kirchlichen Baudenkmälern. Eine Untersuchung zur Geschichte der byzantinischen Kunst im I. Jahrtausend von *Oskar Wulff.* Mit 6 Tafeln und 43 Abb. im Text. 12. —

14. Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt des Brüsseler Bildschnitzers Jan Bormann. Von *Johnny Roosval.* Mit 61 Abb. 6. —

15. Urbano da Cortona. Ein Beitrag zur Kenntnis der Schule Donatellos und der Sieneser Plastik im Quattrocento nebst einem Anhang: Andrea Guardi. Von *Paul Schubring.* Mit 30 Abbildungen. 6. —

16. Nicola und Giovanni Pisano und die Plastik des XIV. Jahrhunderts in Siena. Von *Albert Brach.* Mit 18 Lichtdrucktafeln. 8. —

17. Donatello und die Reliefkunst. Eine kunstwissenschaftliche Studie von *S. Fechheimer.* Mit 16 Lichtdrucktafeln. 6. —

18. Formalikonographische Detail-Untersuchungen. I. Das Taubensymbol des hl. Geistes (Bewegungsdarstellung, Stilisierung: Bildtemperament). Von *Walter Stengel.* Mit 100 Abbildungen. 2. 50

19. Westfranzösische Kuppelkirchen. Von *Felix Witting.* Mit 9 Abbild. 3. —

20. Der anonyme Meister des Poliphilo. Studie zur ital. Buchillustration u. zur Antike in der Kunst des Quattrocento. Von *Jos. Poppelreuter.* M. 25 Abb. 4. —

21. Roger van Brügge, der Meister von Flemalle. Von *C. Hasse.* Mit 8 Tafeln in Lichtdruck. 4. —

22. Die Fresken des Antoniazzo Romano im Sterbezimmer der hl. Catarina von Siena zu S. Maria Minerva in Rom. Von *Adolf Gottschewski.* Mit 11 Lichtdrucktafeln. 4. —

23. Das Tabernakel m. Andrea's del Verrocchio Thomasgruppe an or San Michele zu Florenz. Beitrag z. Flor. Kunstgesch. Von *Curt Sachs.* M. 4 Lichtdrucktaf. 3. —

24. Einleitende Voruntersuchung zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Von *Wilhelm Pinder.* Mit 3 Doppeltafeln. 4. —

25. Die Blütezeit der sienesischen Malerei und ihre Bedeutung für die Entwickelung der italienischen Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der sienesischen Malerschule. Von *Walter Rothes*. Mit 52 Lichtdrucktafeln. 20. —

26. Jacques Dubroeucq von Mons. Ein niederländischer Meister aus der Frühzeit des italienischen Einflusses. Von *Robert Hedicke*. Mit 42 Lichtdrucktafeln. 30. —

27. Fiorenzo di Lorenzo. Eine kunsthistorische Studie. Von *Siegfried Weber*. Mit 25 Lichtdrucktafeln. 12. —

28. Kirchenbauten der Auvergne. Von *Felix Witting*. Mit 9 Abbildungen. 3. 50

29. Rembrandt und seine Umgebung. Von *W. R. Valentiner*. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —

30. Roger van der Weyden und Roger van Brügge mit ihren Schulen. Von *C. Hasse*. Mit 15 Tafeln. 6. —

31. Die Schlange des Paradieses. Von *Hugo Schmerber*. Mit 3 Tafeln. 2. 50

32. Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jahrhunderts. Von *Wilhelm Suida*. Mit 34 Lichtdrucktafeln. 8. —

Unter der Presse:

Don Lorenzo Monaco. Von *Osvald Sirén*.

Weitere Hefte in Vorbereitung. — Jedes Heft ist einzeln käuflich.

GESCHICHTE DES FLORENTINISCHEN GRABMALS

VON DEN ÄLTESTEN ZEITEN BIS MICHELANGELO

VON **FRITZ BURGER.**

Mit 2 Heliogravüren, 37 Lichtdrucktafeln und 239 Abbildungen im Text.

Preis elegant gebunden M. 60.—

ATHENISCHE PLAUDEREIEN ÜBER EIN PFERD DES PHIDIAS

VON **VICTOR CHERBULIEZ.**

Uebersetzt von Ida Riedisser, mit einem Nachwort begleitet von Walther Amelung.

Mit einer Tafel und 75 Abbildungen im Text.

Preis brosch. M. 8.— gebd. M. 10.—

VON KUNST UND CHRISTENTUM

PLASTIK UND SELBSTGEFÜHL — VON ANTIKEM UND CHRISTLICHEM RAUMGEFÜHL — RAUMBILDUNG UND PERSPEKTIVE

HISTORISCH-ÄSTHETISCHE ABHANDLUNGEN

VON **FELIX WITTING.**

M. 2.50

PIERO DEI FRANCESCHI

EINE KUNSTHISTORISCHE STUDIE

VON **FELIX WITTING.**

Mit 15 Lichtdrucktafeln.

M. 4.—

DIE ENTWICKLUNG IN DER KUNST

EIN ERKLÄRUNGSVERSUCH

VON DR. **HERM. LÜER.**

8°. M. 1.50